جدل العلاقة..
بين المادة والصورة وموضوع الجمال في الفن التشكيلي المعاصر..!!

■ د. فاروق علوان*

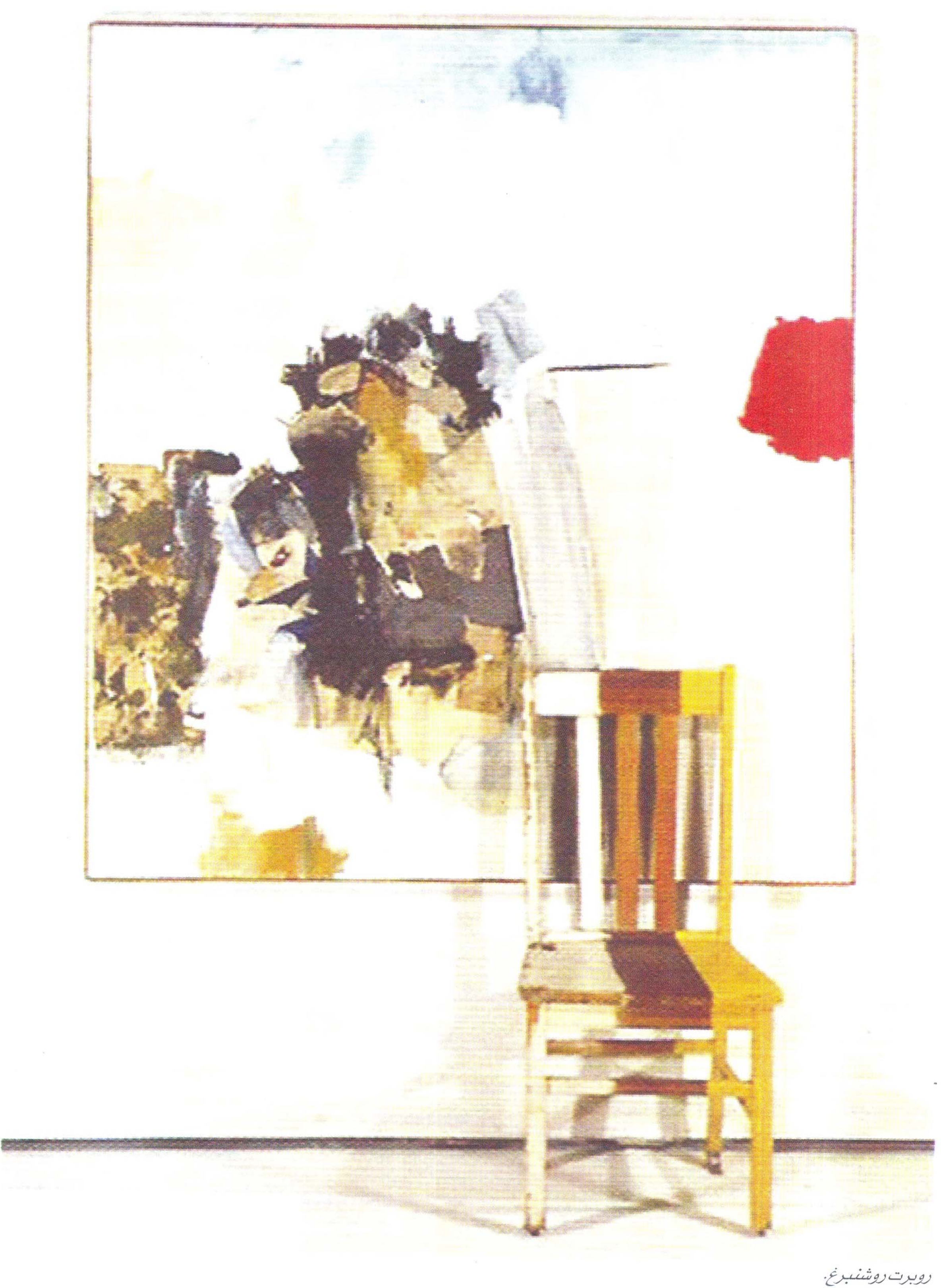
كل فن كائناً ما كان إنما ينطوي على مادة وصورة . والإشكالية الأهم التي يمكن إثارتها هي ، أيهما أسبق في الحضور الفني . المادة بكونها حقيقة مُعدة سلفاً ، ثم يأتي بعدها البحث عن الصورة التي ستمتلئ بها ، أي اكتشاف الصورة التي تجسدها المادة أو التي تتجسد بالمادة ؟ والإشكالية الكبرى هذه تُثير بدورها إشكاليات أخرى لعل أهمها هو أن الفن والعمل الفني ما هو إلا عملية تشكيل المادة بكونها تمثل الجوهر الحقيقي لكل فن ؟ أم أن ثمة قيمة جمالية للمادة الحسية وأخرى للصورة لجعل المادة مُعبِّرة . بمعنى هل للصورة جمالية خاصة كما لو أنها ماهية متعالية على المادة ، أي أن الصورة هي صورة جمالية منذ البداية . أم أن الكيفية الجمالية تظهر حينما يتم تشكيل المادة ؟

وهذا هو المعنى الذي يشكل بنية بحثنا هذا في أن يكون للمادة صورة ، وللصورة مادة ، فالصورة إنما هي طريقة خاصة في النظر إلى الأشياء والأشكال والإحساس بها . أما المادة فإنما هي تتقدم لتكون على استعداد تام لبناء الصورة . وتبعاً لهذا يرى جون ديوي أنه ((لا سبيل إلى إقامة تفرقة - اللهم إلا في الذهن فقط - بين الصورة والمادة . والعمل الفني نفسه إنما هو المادة وقد شُكِّلت على صورة مادة جمالية)) [1] . ومعنى هذا أنه لا يوجد تفرقة بين المادة والصورة ، وإنما هناك تكامل تام بينهما . ولئن كانت المادة والصورة متصلتان بتكامل في العمل الفني، إلا أن هذا لا يعني أنهما شيءٌ واحدٌ ، كما لا تُشير هذه الحقيقة إلى كونهما شيئين متمايزين ، وإنما تُشير إلى أن العمل الفني ما هو إلا مادة مُشكَّلة بصورة ، والتمايز بينهما لا يحصل إلا بتدخل التفكير أو التأمل العقلي ، كما في العملية النقدية أو الدراسة النظرية .

ولما كانت الصورة هي التي تجعل الشيء قابلاً للمعرفة فقد استنتج بعض الفلاسفة من ذلك ، حسب رأي ديوي، بأن ((الصورة هي العنصر العقلي القابل للفهم في موضوعات العالم وأحداثه . وتبعاً لذلك فقد وضعت الصورة في مقابل المادة ،

---

* رسام وباحث في الجمال والنقد، محاضر في كلية الفنون الجميلة بدمشق .



روبرت روشنبرغ.



سام فرانسيس.

على أن المادة هي العنصر اللا معقول ، أو الهيولى المهوشة المتقلبة بطبيعتها . والتي تجيء الصورة فتطبعها بطابعها الخاص . وهكذا اعتُبرت الصورة أزلية أبدية، على حين اعتُبرت المادة متغيرة متبدلة . وهذه التفرقة الميتافيزيقية بين المادة والصورة قد تجسمت بشكل ظاهر في الفلسفة التي سيطرت على التفكير الأوربي طوال قرون عديدة . وهذا هو السبب في أن هذه التفرقة ما زالت تعمل عملها في الفلسفة الجمالية التي تدرس علاقة الصورة بالمادة)) (2) .

ولئن كان بعض الفلاسفة والجماليين يفصلون بين المادة والصورة في العمل الفني ، و يُرجعون الصورة إلى الحس ، في حين يردون المادة أو الجوهر إلى المعنى المرتبط بها . فإن ديوي يُؤثر عكس هذه الآية ، فيرى بأن لشكل الأطلال وألوانها وما يتسلق عليها من نباتات تتسم برؤية تزيينية تنطبع في الحس وتؤثر فيه. في حين أن واجهة المعبد الإغريقي إنما ترجع إلى إدراك علاقات التناسب الهندسي ، وهي علاقات تنطوي على أنظمة عقلية لا مجرد اعتبارات حسية ، لهذا يقول ديوي: ((والواقع أنه قد يبدو – لأول وهلة – أنه من الطبيعي أن ننسب المادة إلى الحس ، والصورة إلى الواسطة الفكرية ، لا العكس . ولكن الحق أن هذه التفرقات ، في هذا الاتجاه أو ذاك ، إنما هي تفرقات تعسفية محضة . فما هو صورة في سياقٍ ما ، قد يصبح مادة في سياقٍ آخر ، والعكس بالعكس . وعلاوة على ذلك فإن المادة والصورة تغيران موضعهما في العمل الفني الواحد

لأقل تغيير يطرأ على اهتمامنا ، أو أقل تحويل يطرأ لانتباهنا)) [3] .

ومن هنا يحق لنا أن نتساءل مع ديوي ، كيف يمكن لشخص أحس بعمل فني ما إحساساً جمالياً ، أن يُقيم في الوقت ذاته تفرقة شعورية بين الإحساس والتفكير ، أو بين المادة والصورة ؟ إلا إذا كان هذا الشخص لم يقرأ أو يسمع بأسلوب جمالي ! إذ إن القيمة الجمالية إنما تنحصر في تكامل عنصري المادة والصورة معاً . لأن العلة القصوى لاتحادهما في التجربة الجمالية هي العلاقة الوثقى التي تجمع بين الفعل والانفعال ، أو العمل والمعاناة ، في تفاعل الكائن البشري الحي مع عالمه المحيط به . والنظريات التي تفصل بين المادة والصورة في التجربة الجمالية إنما تصدر عن إهمال متعمد لعلاقة الكائن الحي مع بيئته . ومن هنا فإن تلك النظريات تُعدُّ الكيفيات مجرد انطباعات تُحدثها الأشياء فينا ، وتنظر إلى العلاقات التي تمدنا بالمعنى بكونها مجرد ارتباطات بين تلك الانطباعات ، أو على أنها مجرد إقحامات أقحمها التفكير . ولاشك أن هناك مَن يُعادي اتحاد الصورة بالمادة ، ولكن العداء هذا ليس جوهرياً باطناً في طبيعة الأشياء ، وإنما هو عداء صادر عن بلادة في الحس أو الشعور . ويخلص ديوي إلى أن أياً ما كان النهج الذي ينتهجه الفن والعمل الفني فإنه يجعلنا في النهاية نختبر العالم المادي بكل امتلائه ، فيقول : ((والفن إنما ينهض بهذه المهمة حينما يُحيل المادة الغفل التي تنطوي عليها تلك الخبرة إلى مادة منظمة قد شكلتها الصورة)) [4] . وهكذا فالصورة إنما هي التي تُشكِّل المادة بشكل مادة فنية.

إذن ، فالمادة والصورة مقولتان فنيتان تلازمان أي عمل فني أياً كانت بنيته وأسلوبيته ، وهما في الوقت ذاته من أقرب الأشياء إلى فكر الفنان وحواسه ، وهما الأساس لكل بناء فني ولا يمكن أن يستغني عنهما الفنان بكونهما مفهوماً وما صدقاً لكل فن ، والفنان ما ينفك يهرب منهما إليهما ويستعين بهما عليهما ، إذ كيف يمكن لعمل فني أن يكون أو أن يوجد بلا مادة ! وكيف يُفسر ويُفهم من دون الصورة !

إذن فالعلاقة الجدلية بين المادة والصورة كانت وماتزال وستستمر بكونها الأساس لبنية كل فن ، وإن انتفائهما سيحيل الفن إلى موضوع العودة إلى اللا مادة واللا صورة ، أي إلى اللا شيء ، وعندها يصير كل شيء لا شيء واللا شيء هو كل شيء ، أي يصبح الفن عدماً أو هو والعدم مترادفين .

فالمادة والصورة هما اللتان تُعينان الفنان على إثبات التعريف أو أنهما هما التعريف نفسه . وما تُخفيه المادة تُظهره الصورة ، وإلغاء أياً منهما هو إلغاء للأخرى ، إذ لا يمكن أن توجد إحداهما من دون الأخرى، كما لا يمكن لإحداهما أن تحل محل الأخرى بحكم الجدلية الارتباطية بينهما ، بل يمكن قول العكس تماماً ، أي أن وجود إحداهما يُثبت وجود الأخرى بدلاً من أن ينفيه.

فالمادة تتحرك وتُصيَّر إلى صورة ، والصورة تُثبت وجود المادة وتُثبت التغير الكيفي لها وتظل على اتصال معها ، والفنان إنما يفكر في مادة عمله ويسأل عن كنه شكلها وعن إمكانية التشكيل ، وما تفكيره فيها وعمله عليها إلا إثباتاً لكيانها . بمعنى أن مادته التي يفكر فيها تصبح هي موضوع فكره ، وهي التي يتحرك من خلالها في وسط عالم الفن والتشكيل ، وهي معبَره نحو التواصل والتداول بكونها كائنة في كينونة الصورة ذاتها ، فهي الجسد الحامل الذي يكون به أو لا يكون الشكل أو الصورة . فهي ليست شيئاً يفصل بين الفنان والآخرين ، وإنما هي وسيلته ومادته للتواصل مع الآخر . فمادة الصورة وصورة المادة تقدمان كينونة الفن والعمل الفني ، فالمادة تملأ الفراغ في المكان ، والصورة تملأ الفراغ في الزمان . والمادة هي الجسد لبنية الصورة ، والصورة هي الانتماء لبنية المادة . فالمادة غير الصورة ولكنها متصلة بها ، والصورة غير المادة ولكنها متشكلة منها وفيها ومما لها وإليها . ولا يمكن للفنان أو للحدث الفني أن يُضيِّقان المسافة الزمكانية بين المادة والصورة في التشكيل الفني ، ولا يمكنهما إلا أن يوحدا بينهما . فالمادة صماء بلا صورة والصورة بكماء بلا مادة . والفنان عندما يُعبِّر أو يقول فهو إنما يقول من خلال المادة والصورة اللتان لا يمكن لفعل القول الفني أن يكون ممكن الوجود من دونهما وبهما ، إذ إن انتفاء إحداهما إنما هو انتفاء لانبثاق كينونة الفن والعمل الفني . وغير ذلك فالكينونة حاضرة ملئهما بكونهما المصدر لكل ما هو عمل فني ، والمصدر هذا مكوَّن من المادة بكونها مادة صماء لا دلالة لها ، وما أن تمتلئ بالصورة حتى تدخلها كينونة الفعل أو الحدث الفني وتتحول من مادة إلى صورة كلية تتقبل سكنى المادة . بمعنى أن كينونة الحدث الفني إنما تدخل إلى المادة فتحولها إلى صورة أو بنية كائنة وبهذا

تتأكد الظاهرة الفنية أنطولوجياً .

إذن ، فالمشكلة الفنية هي في إشكالية المادة التي يقع عليها عبء الفعل الفني كله ، والتعبير عن هذا الفعل بهيأة صورة لها كيانها وتدَّعي ملكيتها للمادة . ويعني هذا أن الصورة تحتاج المادة لكي تظهر أو تكون ، فالصورة بقدر ما تُثبت هوية المادة فإنها تنفيها في الآن ذاته ، أي أنها تسلبها خاصيتها وتجعل منها حاملاً لما هو سواها .

وبناءً عليه فالمادة لا تحيل إلى دلالة ما لكونها ليست صورة تشير إلى دلالة ما ، والصعوبة تكمن في كون جدل الواحدة هو جدل الاثنتين ، والاثنتان مترافقتان بتضايف دائم في الفكر الفني وتاريخه . أي أن المادة تحتاج الصورة لتظهر في المكان ويكون لها دلالة ما أو اسم ما، وصحيح أن المادة تأتي وحدها ومع ذلك فإن من يأتي هو الصورة أو الشكل . بمعنى أن الذي يجيء إنما هو المعنى أو الموضوع بشكل صورة تملأ الفضاء المحيط بها وفي الوقت ذاته لا يمكنها أن تكون إلا المادة نفسها . وعليه فالمادة هي الأساس البنائي للفن والعمل الفني ولكن لا مكان لها في الفن من دون الاندماج ببنية الصورة . فكل مادة إذن إنما تحتوي على ما سواها ، على شيءٍ آخر هو الصورة . ولكن إذا ما أصبح للمادة صورة أي أصبح لها اسم ، فهل تنتهي الثنائية الجدلية بين المادة والصورة ؟

إن الثنائية الجدلية بين المادة والصورة لا تُحل بانفراد إحداهما عن الأخرى، إذ إننا أمام حكم جدلي منطقي ذي حدين ، ومهما حاولنا تفكيك هذه الثنائية فسنجد أن الواحدة منهما لا تُعرَف بذاتها وإنما هي تحتاج إلى الأخرى لتُثبت ذاتها في الفن التشكيلي على الأقل . وهكذا فإن ثنائية المادة والصورة هي الثنائية الجدلية المؤسِّسة للهم المعرفي الفني كله، إذ إنها ثنائية إجرائية أو هي ثنائية تداولية - حسب المصطلح العملي - .

إن العلاقة الجدلية بين المادة والصورة هي التي تجعل العمل الفني ممكناً حيث أن المادي لا يمتلك واقعيته المباشرة إلا بعكسه للصوري وبالاثنين يصير العمل الفني كياناً معرفياً له أنموذجه الدلالي الخاص به أو أنه يصير ((شكلاً ذا دلالة)) [5] حسب عبارة كلايف بل و روجر فراي - فالعمل الفني لا يمكنه أن يوجد عبر دلالته التداولية إذا لم تكن له مادة تُعيِّنه في زمكانية معينة . وهكذا فالمادة والصورة مُركَّب من حدين في شكل منطقي وأنطولوجي واحد ، وهذين الحدين لا يمكن فصلهما أو عدَّهما منفصلين في العمل الفني لأنه لا يمكن تصور صورة بلا مادة ولا يمكن تصور مادة بلا صورة .

وهنا يمكن القول : إن جدلية العلاقة بين المادة والصورة هي الأصل الذي تُبنى عليه كل جدلية فنية ، إذ إن الصورة الفنية تفترض ثمة وجود مادة بمثابة الحامل الذي يحمل فكرة الصورة وتعبيرها وبُعدها الجمالي ، وهذه المادة ذات وجود أولي يسبق وجود الصورة ، والفنان المفكِّر إنما هو يفكر في شيءٍ ما ، في مادةٍ ما ، في شيءٍ مغاير له تماماً ليجعل منه صورة ما ذات دلالةٍ ما ، وغير ذلك سيكون الفنان وجوداً أفلاطونياً منعزلاً مع ذاته أو بذاته . إذ إن إنتاج شيء ما - العمل الفني - لا ينتجه الفنان من لا شيء ، إنما هو يستخدم المادة وينظمها بشكل أو صورة ويخضعها لفكرته ، وهكذا يكون العمل الفني مصنوعاً من مادة معينة ، أي أن يصبح بمثابة إملاء شكل أو صورة معينة على مادة معينة، أو هو امتلاء صورة ما بمادة ما.

إذن ، فالعمل الفني عبارة عن شكل يحتوي المادة أو هو بناء للمادة ، إنه تحديد للمادة ومصدر تَشكُّلها بشكل أو صورة ، وعليه فالبنية الأساسية للشكل هي بنية شكلية ، والبنية الأساسية للمادة هي بنية مادية ، والشكل والمادة هما بنية الفن الأساسية .

إن فكرة المادة والصورة هي فكرة لم تصنعها التأملات الفلسفية ، ولم تطبق على الفن اعتباطاً ، وإنما مصدرها هو الفن ذاته ، و بهذا يصبح التمييز بينهما جزءاً من الاستطيقا ، بمعنى أنه إذا كان العلم قد أهملهما وألقى بهما ، فإن الفن يعود إليهما ليستعيد ما كان مُلكاً له ، وبالمعنى هذا يقرر هنري فوسيون في كتابه ((حياة الأشكال)) أنه من الضروري أن نعترف ((لا بالكيفية التي تتجسم بها الصورة ... بل كذلك بأن الصورة تكون دائماً تجسيماً في ذاته)) [6] .

وإذا ما عدنا إلى أرسطو ، فإننا نجد أن المادة والصورة ليست وحدات قائمة بذاتها عنده، ولا هي كائنات غامضة تختفي فيما وراء مظاهرها ، وإنما هما أدوات تحليل . هذا فضلاً عن أن أرسطو والفلاسفة لم يدَّعوا يوماً بأن المادة والصورة متعارضتان أو متناقضتان في إطار عمليتي التحليل والتركيب ، فالفلاسفة يعرفون جيداً بأن الصورة هي تجسيم وتجسيد أو تشكيل دائماً . والفلسفة تعرف بأن المادة والصورة في ذهن الفيلسوف لا تقبلان التناقض ولا الانفصال، فهما في



البارثينون.

علاقة جدلية ، إذ تُكمِّل إحداهما الأخرى وتتعايشان بلا عزلة ولا انفصال بينهما. وهكذا (فلا مادة من دون صورة ، ولا صورة بلا مادة ، والمادة لا تكون إلا مادة ، وإذا كانت المادة الأولى التي تحدث عنها السكولائيون بكونها ذات إمكانية خالصة فإنها لا تتمتع بوجود ذاتي في ذاتها ولن تكون في ذاتها إلا العدم) [7] .

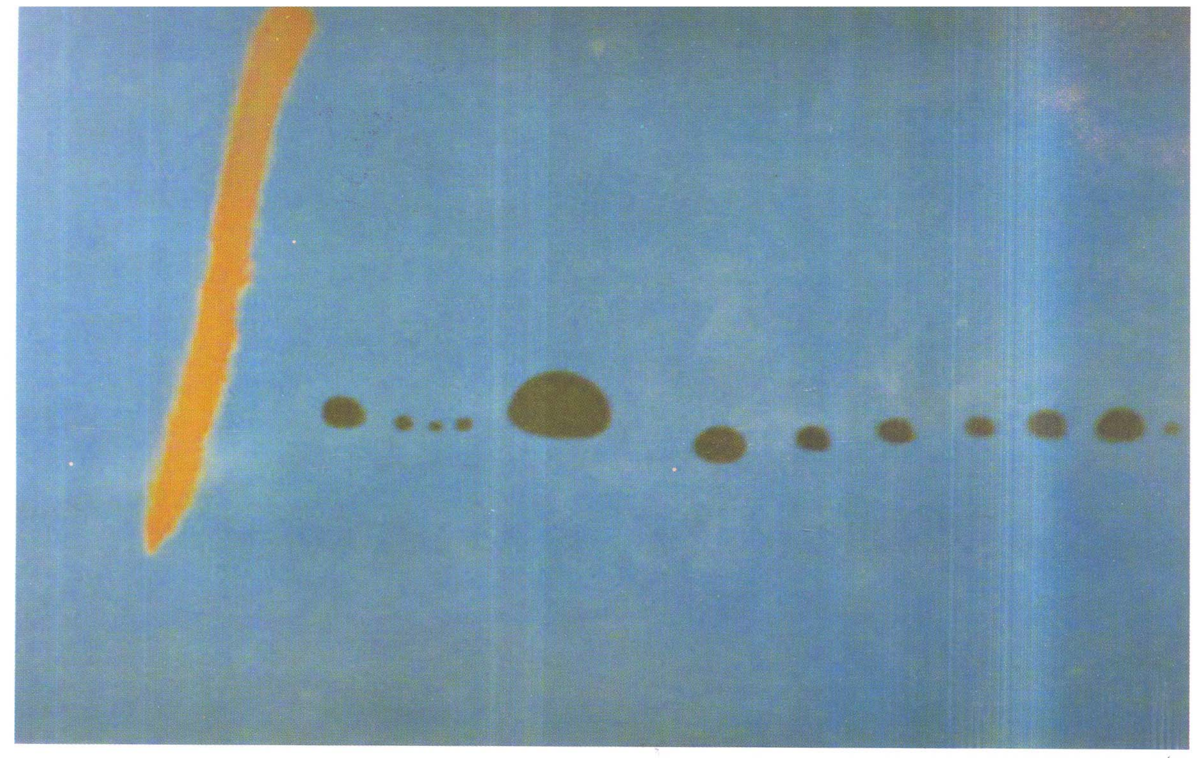
وعليه فكل ما هي مادة لها في الأصل صورة تتشكل بها ، أو تصير إليها لتكون هذا الشيء أو ذاك من الموجودات . ولكي نكون مخلصين لأرسطو ولا نبخسه حقه ، يمكننا القول : إن العلاقة بين المادة والصورة هي علاقة جدلية وجودية لا تنفصل ، إذ تعتمد كلٌّ منهما على الأخرى ، وتؤثر كلٌّ منهما وتتأثر بالأخرى . (فمادة ما لا تكون كائنة بما هي عليه بلا صورة ما ، وصورة ما لا تكون كائنة بما هي عليه بلا مادة ما) [8] إذ إنه من المستحيل ، إلا اللهم ، في التصنيع الاستهلاكي أن نَصُبَّ في القالب ذاته جبساً أو برونزاً أو مواداً أخرى ، أو أن ننحت ونشكل صورة محاكية لصورة أخرى من مادة أخرى . ومع هذا فيمكن للصورة أن تكون فردية عند الكائنات الحية طبقاً للمادة / الجسد . بمعنى أن الروح / الصورة ، لا ترتبط بالبدن كما ترتبط حلقة بأخرى بسلسلة تربط بينهما ، إذ إن الروح / الصورة تخترق الجسد / المادة وتشكله بصورتها. وفي الآن ذاته فإن الجسد / المادة يسعى إلى الروح / الصورة ليُشكِّلها بصورته . وهنا يغدو الكائن الحي وقد أصبح جسده صورة من روحه وروحه صورة من جسده . وما يحدث في الكائنات الحية من حيث المادة والصورة هو نفسه ما يحدث في العمل الفني الذي يقترب في نواح عدة من الكائنات الحية وحتى البشرية منها حيث تتجسد الروح بالبدن ، وهذا ما يمكن أن يوفق بين أرسطو و فوسيون . إذ إن الفنان يتصور الصورة ومن ثم يحققها في المادة . ومع أن الفنان يبدأ عمله الفني بفكرة، إلا أنها ليست هي الفكرة ذاتها التي تطابق صورة ذهنية أو أنموذجاً عقلياً متصوراً انطبع في ذهنه بمطابقة تامة للشيء الذي يجري تصويره ، إذ إن الفنان لن يكتشف الصورة أو يحددها ويؤطرها إلا من خلال عمله في المادة ذاتها . بمعنى أن أفكار الفنان لا تحلق في عالم ذهني تصوري تأملي محض ، وإنما هي تتحرك في عالم المحسوسات ، فأفكار الفنان هي



سلفادور دالي.

أفكار حسية ملموسة ، أو هي أفكار تشكيلية تتمظهر وتتكشف وتتخذ صورة من خلال المادة التي يعمل فيها وعليها . ولا يمكن أن تكون كائنة إلا بعد أن تتجسد في مادة تُعيّنها . أي أن تفكير الفنان إنما هو تفكير في شيءٍ ما أو شكل ما أو مادة ما . والفنان لا يبحث عن كيفية ترجمة فكرته بالمادة ، بل هو يفكر بالمادة أي أن ((النحات لا يبحث كيف يترجم فكرته بالرخام ، بل هو يفكر بالرخام مباشرةً)) [9] على حد تعبير أوسكار وايلد . والرسام يفكر بالخطوط والألوان ، والمعماري يفكر بالحجوم ، والشاعر بالكلمات والاستعارات . والأعمال الفنية العظيمة هي التي ينتجها الفنانون الحقيقيون الذين يطوّعون المادة تدريجياً ويبنون صورتها. والعمل الفني يتكشف ويتحقق عندما تتجلى الصورة في المادة بعد أن تمتلئ فيها وتُصيِّرها شكلاً. ويعني هذا أن الفكرة ليست خارج المادة بل هي كائنة فيها منذ أن كانت ومن ثم تكشف عن نفسها فيها .

ولا ريب أن الصورة في الفن هي مبدأ الجمال ، ولا يعني هذا استبعاد المادة بكونها لا تتصف بالجمال ، إذ إننا لا نعني هنا بالمادة المادة الأولى - كمقولة فلسفية - التي يتحدث عنها الفلاسفة بكونها شيئاً في ذاته . وإنما نعني بها المادة الخام الملموسة في كونها مادة لم تتشكل بعدُ وتقع في الوجود المستمر ، وصفتها هذه تمنحها جمالاً خاصاً ، ويمكننا أن نقول عنها مواداً جميلة كالماس والذهب والرخام التي يعمل فيها النحات ، أو العجائن اللونية التي يستخدمها الرسام ، وتلك المواد يشكلها الفنان كيفما يشاء وتمنحه لذة حسية لمسية . وفي فنون ما بعد الحداثية والمعاصرة تجري بحوث فنية وتجارب عملية ، حيث توصل بعض الفنانين إلى أن يحصل على تأثيرات فنية بالمادة من دون أن يفيد من عنصر الصورة أو الشكل ، ويسمي بعض أولئك الفنانين أعمالهم بمواد مختلفة ، أو كثافة لونية ، أو ألوان ، أو تأثيرات ، وما شاكل ذلك . وأصبحت تلك الأعمال تُثير انفعالات تعبيرية ذات منحى جمالي صرف لدى بعض المتذوقين بكونها تشكل جماليات مادة أو جماليات سطح . وقد تكون المادة في الفن لا تشير إلى ما يُشكّل أو يُركّب شيئاً ما ، إذ يمكن أن تكون جميلة بحد ذاتها كالنغمات الجميلة بذاتها



خوان ميرو.

التي ندعوها مادة الموسيقى ، ولا شك بأن صوت الموسيقى هو الذي يخلق وظيفتها . ولفنون اللغة الكلمات التي تُعدُّ مادتها ، وقد تكون الكلمات في ذاتها وجماليتها كامنة في ذاتها ومكتفية بذاتها .

وهنا يحق لنا أن نتساءل ، هل يمكن للمادة أن تكون جميلة في ذاتها وجماليتها مكتفية بذاتها في الفن التشكيلي ؟ والجواب نعم . لأن المادة في التشكيل الفني ذات صورة ما أصلاً ، و في عملية التشكيل يحق لها أن تكون قابلة للتشكيل على هذا الشكل أو ذاك ، أي أن تقبل شكلاً ما وترفض آخراً للتشكل به ، وهذا ما عناه هنري فوسيون – في كتابه آنف الذكر – بقوله : ((وهكذا لا تلعب الصورة الأصلية دورها بصفتها مبدأً رفيعاً يرمي إلى تشكيل كتلة صماء ، بل إن من الضروري أن تعتبر المادة عنصراً ذا صورة خاصة تفرض نفسها على العمل الفني)) [10] .

ولهذا فالفنان التشكيلي ينتقي مادة عمله بكونها تعطي تأثيراً ما لشكلٍ ما . فلو أن معبد البارثينون قد صُنع من غير مادة الرخام لفقد أهميته ، ولا شك أن عملية ترميمه من مادة الإسمنت قد أفقدته بعضاً من جماليته ، وأصبح أشد قسوة مما لو كان قد تهدم ، وتخيل لو كان تمثال ((ديفيد)) للنحات ميكيل أنجلو مصنوعاً من مادة الإسمنت ، لكان تمثالاً آخراً غير الذي نعجب به ! ولو أن تيرنر قد رسم بألوان الزيت بدلاً من الألوان المائية بعض مناظره الطبيعية ذات الشفافية العالية لما أصبحت على جمالها المعروف .

وهنا يمكن القول : إن المادة إنما تقدم الفكرة التي يشتغل عليها الفنان وتُجلّيها ، لا بل أكثر من ذلك قد تكون المادة مصدراً من مصادر إلهامه ، فكثير من نحاتي اليوم يكتفون بعرض المادة الطبيعية كالحجر وجذوع الأشجار وغيرها كما هي عليه مكتفين بالوقت ذاته بفعل عوامل الطبيعة وتأثيراتها على المادة دون أي تدخل من الفنان ، ويمكننا أن نرى فيها صوراً و أشكالاً كامنة فيها وتكسبها صورة أو شكلاً . بمعنى أن الصورة أو الشكل إنما نراه عرضاً في المادة ذاتها أو أنه كان مخفياً وظهر بمجرد ظهور المادة ذاتها ، وهذا ما يلخص فن النحت برمته قديمه وحديثه . ويعني هذا أنه يمكننا مشاهدة



كاندنسكي

أشكال ذات واقعية مدهشة في مواد الطبيعة ، طبيعية كانت أم مُصنَّعةً ، وهذا ما يذكرنا بالثور وواقعيته المذهلة الذي ركَّبه بيكاسو من مقعد الدراجة ومقودها المقلوب .

ويتوضح من ذلك أهمية المادة التي يعمل عليها وفيها الفنان الحديث وما بعد الحديث والمعاصر وقبلهم الفنان القديم ، بكونها تمثل لديه نقطة البدء وتوحي إليه بالأشكال والصور أو أنها تقدمها إليه . بمعنى أن المادة تقدم للنحات بأشكالها الطبيعية وما فيها من تشققات وتعرُّقات وخطوط الانقطاع والتقاطع ، أو ما تقدمه قماشة اللوحة من عيوب أو بعض المواد من ملامس خاصة للرسام تساعده على البدء في عمله التشكيلي . ويعني هذا أن الفنان التشكيلي ينحت ويرسم ويُركِّب ما يفرضه الشيء أو المادة أو ما يريده ، أي أن الفنان لا يشكل ما يريده هو، وإنما يشكل ما تريده المادة أو ما تريد أن تتشكل المادة به .

ولا شك أن للمادة قيمة تشكيلية وجمالية صورية خاصة بها ، والصورة إنما تتشكل بالمادة ومن المادة وتتطور بانتقالاتها

وتحولاتها من مادة إلى أخرى دون أن تغير من طبيعتها المادية . ولا شك أن الصورة إنما تتفق مع مادة ما لتُعيّنها دون غيرها من المواد . ومن الخطأ إخضاع مادة معينة لصورة معينة لصورة أخرى من فن آخر . بمعنى أن المادة إنما تُخضع الصورة لمبدأ العلِّية ، إذ إن الصورة تأتي بغير ما نرغب عندما تكون المادة من النوع الذي لا يصلح استخدامه تقنياً في تجسيد تلك الصورة بالذات . فالصورة الفوتوغرافية مثلاً لا يمكن أن تكون بديلاً عن عمل فني ما ، وإن هي جاءت مطابقة له بدقة التصوير ، إلا أنها لا يمكنها أن تقدم المعادل البصري للعمل الفني الأصلي بذاته وتقنياته الخاصة به .

وكما لا يمكن فصل المادة عن الصورة بكونهما يمثلان علاقة جدلية ارتباطية ، لا يمكن أيضاً فصل الصورة عن طرائق تقنياتها ووسائل تحققها بالذات . و هنا يمكننا القول : إن العلاقة جدلية أيضاً بين المادة وتقنياتها .

وهكذا فالمادة أداة رئيسية من أدوات البحث الفني ، والفنان إنما يسألها عن خصائصها الفيزيائية لكي يستطيع إظهار الصورة منها وفيها، أي أنه يفكر فيها ولها. والمادة الخام لا شيء بحد ذاتها إن لم يعمل فيها فكر الفنان وخياله ، وفكر الفنان وخياله لا شيء إن هو لم يفكر في مادة عمله ويتخيل ما هو كامن فيها من أشكال وصور ذات إمكانية قابلة للتحقق . فالعلاقة هنا أيضاً جدلية بين الفكرة والمادة التي يعمل عليها وفيها الفنان ، وغير ذلك فإنه يضيع في فوضى التمثيل الفني. والفكر يعمل إجرائياً من خلال أدوات الحس التي تنبثق من خلالها الأشكال والصور ، ولكن أدوات الحس نفسها تظل خاضعة للعقل ، وغير ذلك ستنفلت أدوات الحس من عقالها وتقضي على حركة الفكر وحريته ، وتنحو إلى منحى الأشكال المُعدة سلفاً . ولا شك أن العلاقة الجدلية هذه بين الفكر والأداء بالحواس ظهر أول ما ظهر منذ أن نحت الإنسان ما قبل التاريخي مديته الأولى وشكَّل رمحه الأول وسهمه الأول والتي أصبحت أشكالها تحدد وظائفها.

وهنا يتضح لنا أن الصورة تتطلب المادة التي يمكن تشكيلها بشكلها ، وينطبق هذا على الفنون التشكيلة بعامتها ، كما ينطبق على الأنواع والأجناس الأخرى من الفنون كالفنون الموسيقية والأدبية والمعمارية وغيرها ، مع تغيير ما يجب تغييره من عبارات وألفاظ وأدوات تنتمي إلى مجالات تلك الفنون وآليات عملها .

إن العلاقة الجدلية بين المادة والصورة التي حققها الفن في تاريخه الطويل هي التي ملأت الفن التشكيلي ما بعد الحديث والمعاصر ، ولم يكن لهذه الجدلية أن تحدث في التشكيل ما بعد الحديث والمعاصر لولا أن الفنان ما بعد الحديث والمعاصر لم يجعلا لثقافة الصورة تنويعاً لا محدوداً لموضوعاتهما المادية . إذ إن الفنان هو الذي اكتشف بأن المادة لا حدود لها في التشكل والتشكيل لما تملكه من هيئات وأشكال وصور كامنة فيها من ناحية ، ولما لها من إمكانيات متفتحة على قابلية التشكل من الناحية الأخرى . حيث تنبه فنان ما بعد الحداثة والمعاصرة إلى كون الإمكاني الخالص هو المادي بكونه الأصل لكل صورة ، والفنان هذا لم تشغله ميتافيزيقية المادة بقدر ما همه إمكانية تشكيلها ، فرأى فيها الأصل في كل فن . فالثقافة الفنية بين المادة والصورة وجدلهما تمثل جينالوجيا - بالمصطلح النيتشوي - هذه العلاقة . ومن هنا كانت الفنون التي تهتم بالمادة وجمالياتها على حساب الصورة من دون أساس فلسفي إذ إنها اختصرت مفهوم الجمال الفني بالجمال المادي فقط وافترضته جينالوجيا الثقافة الجمالية المعاصرة . وبهذا أصبحت بعض التشكيلات المعاصرة وكأنها مقذوفٌ بها في العراء ومستباحةٌ لكل الاغتصابات التأويلية الرمزية التي بدلاً من أن تفسرها وتكشفها زادت في تحجُّبها . وقد اعتقدت بعض الجماليات المعاصرة التي تفصل المادي عن الصوري في افتراضاتها الجمالية أنها تكون بذلك قد شرعنت المادي على حساب الصوري ، والحِسِّي على حساب العقلي ، في حين أنه لا حقيقة لهذا الانفصال والتغليب لأن الأول شرط للثاني أو هو مجرد تعبير عنه والعكس صحيح . وهو تعبير تاريخي طبيعي لتاريخ الفن كله .

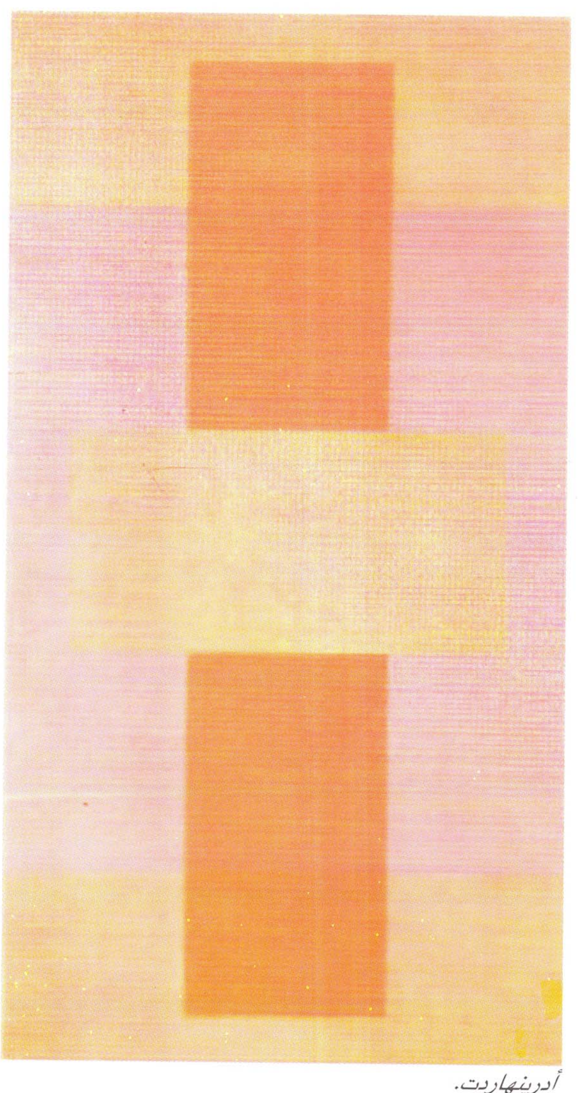
إذن فالعلاقة الجدلية بين المادة والصورة تكوِّن الأساس الجينالوجي للثقافي الجمالي الفني ، وإن رفض المادي إنما يشكل تاريخاً للعدمية المقنعة بالجمال الميتافيزيقي . وعليه تكشف جينالوجيا الفن بأن انحطاط المادي بالنسبة إلى الصوري ، أو الحِسِّي بالنسبة إلى العقلي المجرد عبر الافتراضات الجمالية الأفلاطونية الميتافيزيقية المنحى هو انحطاط للصوري في الوقت ذاته . لأن البحث الفني والجمالي ما هو في النهاية إلا اتحاد الحدين المادي والصوري في صيرورة الفن من دون

توسط عقائديات ميتافيزيقية من النوع الأفلاطوني أو الكانطي أو الهيغلي حينما تغدو الجماليات الصورية القَبْلية لا تخضع إلا لشرعنتها الميتافيزيقية الخاصة بها.

وهنا يمكننا القول : إن المادة محل القوة ، والصورة تشكل مفهومها وأداة تحققها بالفعل، والاثنتان إنما تشكلان جينالوجيا الفن والعمل الفني .

إن المادة تأتي مع الصورة والصورة تجيء مع المادة ، فالمادة كياناً مفتوحاً للتشكيل مادامت لم تتشكل بعدُ ، إنها تنتظر أن تُقرأ ، إنها تؤكد حضورها بكونها اللا مفكَّر فيه بعدُ - بالمصطلح الهيدجري - ثم يأتي الفنان ليفكر فيها من أجل استخلاص الصورة من مادتها الخام . فالتفكير الفني في المادة يُعيدُ اكتشاف ما هي مادة أي يُمفهمها حيث أن قضية النحت والرسم الأزلية هي مفهمة المادة بهيأة صورة ، وعندها يصبح اللا مفكَّر فيه مفكَّراً فيه من خلال المفاهيم والمعاني والتصورات التي يسقطها الفنان على المادة . وهنا يتحول التفكير إلى نحت أو رسم ، أي أن الفنان إنما هو يُعيدُ اكتشاف ما هي صورة فيما هي مادة ، وبعبارة أخرى أنه يفكر في اللا مفكَّر فيه من قبل .

وهكذا تكون المادة والصورة أصل كل جدل فني وجمالي ، وهما مطمح كل فنان وكل عمل فني في العثور عليهما والالتقاء بجدل العلاقة بينهما بكونهما الأساس والمرجع لكل فعل أو حدث فني ، وبكلمة واحدة جينالوجيا كل فن .



أدرينهاردت.

* * *

(1) ديوي،جون ،الفن خبرة،ت: زكريا إبراهيم،مراجعة وتقديم: زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية،(القاهرة 1963)، ص 184. 185.

(2) المصدر نفسه ، ص 195. 196 .

(3) المصدر نفسه ، ص 222 .

(4) المصدر نفسه ، ص 224 .

(5) ستولنيتز،جيروم،النقد الفني، ت : فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2 ، (بيروت ، 1981) ، ص204.

(6) برتليمي،جان بحث في علم الجمال،ت:أنور عبد العزيز مراجعة:نظمي لوقا دار نهضة مصر (القاهرة1970)ص 172

(7) المصدر نفسه ص173 .

(8) المصدر نفسه والصفحة نفسها .

(9) المصدر نفسه ص175 .

(10) المصدر نفسه ص182 .

العمارة..
بوصفها فناً تشكيلياً..!!

■ د. عفيف البهنسي*

أوامر الفنون

في جميع عصور التاريخ ما زال هدف العمارة تحقيق سعادة الناس وراحتهم ،وما زال المعمار يبحث عن الوسيلة لتحقيق هذا الهدف من خلال الإبداع .والمعمار الناجح هو القادر على تحقيق التلاحم بين العمارة والتجديد ،هذا التلاحم العضوي الذي يعكس التلاحم بين الفرد والمجتمع ،بين العالم الداخلي والعالم الخارجي ،ويحقق الأواصر بين الفنون كما يؤكد ايتيان سوريو E. Souriau الذي يرى أن الفنون الجميلة تؤلف نشاطات أنموذجية تعتمد على (الفطنة الإبداعية) و على وظيفتها التعبيرية عن الجمال على اختلاف أشكاله، معمارياً أو تشكيلياً أو لونياً أو صوتياً، وأن وحدة التشكيل بين النحت والعمارة أو بين العمارة والتصوير واللون، هي وحدة عضوية في تكوين العمل الفني.

ويرى سوريو أن قطعة الرخام من باروس أو أوفيل المهيأة لبناء صرح البانتيون يمكن أن تكون مهيأة أيضاً لصنع تمثال ساموتراس، وأن العمارة والنحت والتصوير هي فنون متداخلة تتصف بوجودها دفعة واحدة لتحتل حيزاً من الفراغ، ، ويستشهد على هذه الأواصر ،بالتماثيل العديدة في واجهات العمارة الكاتدرائية، وبألوان اللوحة التصويرية الدائرية من الزجاج المعشق الملون. كما الأواصر في أعمال ميكل أنجلو وبخاصة مكتبة آل ميدتشي في فلورنسا ، حيث تتداخل العمارة مع الأوضاع النحتية البشرية التي تمثل فكرياً الفجر والغسق والليل والنهار .

وفي العام 1979 كان كتاب غومبريش E.H. Gombrich وعنوانه "الإحساس بالنظام " يطرح أسئلة تتعلق بأساس عمارة يستطيع التشكيلي فيها أن يتعامل مع طبيعة العمارة، و يستطيع أن يكوّن بذلك أسلوباً معمارياً دون الخروج عن الوظيفة والتاريخ، والسؤال الآخر يتعلق بكيفية التعامل مع إمكانيات الحواسب ونظمها لتكوين تشكيل متوازن مع بنية العمارة ووظيفتها .

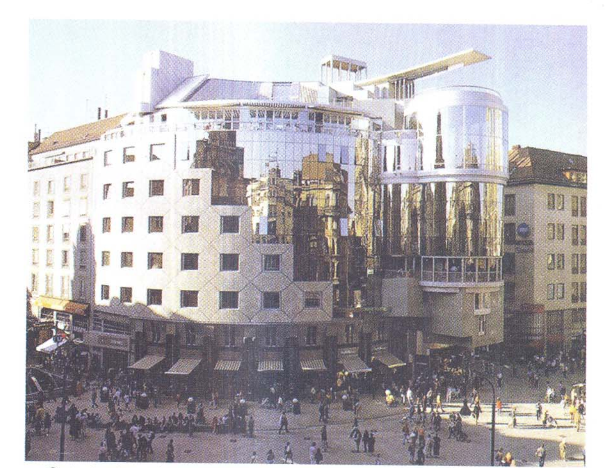
الفن التشكيلي في العمارة الإسلامية

عند العودة إلى العمارة الإسلامية، فإن العنصر الجمالي يكاد يبدو أكثر وضوحاً من العنصر الوظيفي، ومنذ أن ظهرت المساجد الأولى في القدس ودمشق، فإن العنصر التشكيلي مازال يدل على هوية العمارة العربية الإسلامية، فالكسوة الفسيفسائية التي مازالت قائمة مع الجامع الأموي بدمشق الذي أنشئ منذ العام 705 م، وقبلها الكسوة الفسيفسائية في قبة الصخرة (شكل 1) و في المسجد الأقصى، تؤكد طغيان التزويق التشكيلي على التكوين المعماري. وامتد هذا الطغيان واضحاً إلى العمارة المغربية في فاس حيث تبدو واجهات مدرسة

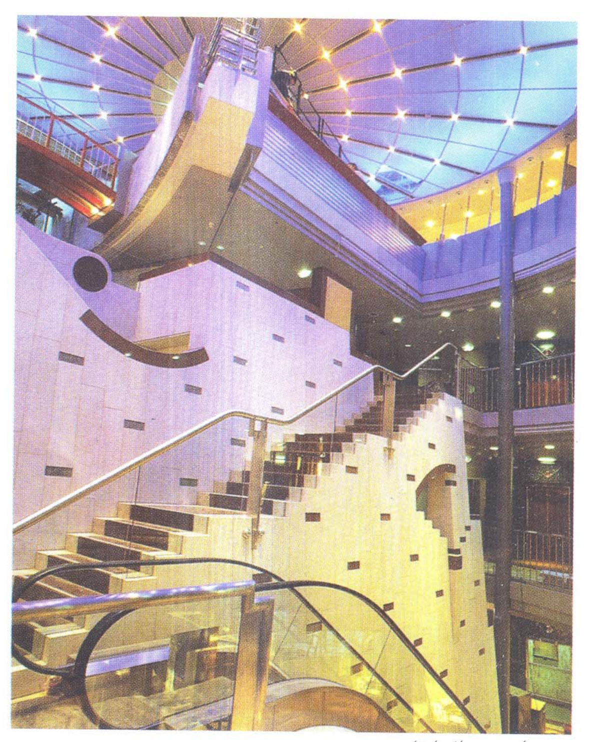
* مؤرخ للفن العربي، والمدير العام للمتاحف والآثار سابقاً.

> جامع قرطبة من الداخل وروعة التشكيل الفني في حرم الجامع.





بيت هاس الجديد للمعمار هانز هوللن ،فيينا، النمسا من الداخل3 .



بيت هاس من الداخل.

بوعناية آيات تشكيلية تقع في قمة الإبداع التصويري والزخرفي العربي الإسلامي، ولقد تمثلت هذه الألواح الفنية الجدراية الواسعة بمادة الفسيفساء أو الخزف أو الخشب والحجر وبتشكيلات إبداعية تدخلت فيها الفتحات المقوسة والمقرنصة والأفاريز المحلاة بروائع الخطوط والرقش. ويجب أن لا ننسى الطابع التشكيلي الغالب في عمارة قصور الحمراء من منحوتات ومقرنصات وألواح جدارية وبلاطات تجعل هذه القصور آيات فنية تشكيلية.

على أن التشكيلات الجمالية التي تغطي واجهات جميع الأبنية الشاقولية في مدينة صنعاء عاصمة اليمن، تبقى أكثر دلالة على اعتماد العمارة على الفن التشكيلي، من اعتمادها على الإبداع المعماري المتنوع التصميم. وتوسع نطاق أساليب الإبداع التشكيلي مما نراه في الشرق في أصفهان وبخارى ثم في دلهي وبورسكرى.

وكانت العمارة العربية الإسلامية الداخلية في المباني العامة والخاصة وبخاصة في جميع المساكن من قصور أو بيوت، أقرب إلى الفن التشكيلي منها إلى الفن المعماري، وتفوقت الوظيفة الجمالية على الوظيفة المعمارية حتى بات المعمار فناناً تشكيلياً يعتمد على حدسه وخياله الإبداعي، قبل الاعتماد على قواعده النظرية والعقلية الإنشائية.

العمارة المعاصرة

تتولى البنيوية العضوية دمج العمارة بالفن التشكيلي عن طريق العصرنة الوظائفية والتشكيلية الفراغية التي تتمثل بالعمل المعماري المعاصر . بل إن تفاقم متطلبات التصنيع التي جاءت عن تزايد الحاجات والوظائف المعمارية ،كان السبب في تزايد أنماط الابتكار ، فلم يعد في عالم العمارة المعاصرة مكان للعمارة النمطية ،بل لقد انفتح الباب واسعاً على التنوع لكي يسد حاجات المتلقي المتزايدة لعمارة شفافة اختصاصية .

لقد أصبحت الوظيفة الجمالية مطلباً أساسياً يسعى إليه الجمهور في عمارة اليوم ،ويقف عندها للحكم المادي على جدوى العمارة .و لعب الإعلام المتقدم جداً والواسع الانتشار دوراً في تثبيت وترسيخ الوظيفة الجمالية في عمارة اليوم والمستقبل كمطلب حضاري مادي ومعنوي.

على أن وسائل التعبير الجمالي في العمارة المعاصرة ،لم تعد قاصرة على الخيط والفرجار ،كما أن مادة الوظيفة الجمالية ،لم تعد مقتصرة على الطين والحجر والخشب ،بل دخلت الآلات الإلكترونية والميكانيكية ودخلت المواد المعدنية و الزجاجية والبتروكيميائية في عمارة اليوم ،ثم دخلت وسائل لتحقيق رفاهية أفضل عن طريق الإنارة والتكييف والاتصال الداخلي

والخارجي في العمارة ،ومع إن هذه المواد وهذه الوسائل قد أرهقت اقتصاديات العمارة ،و جعلتها مقصورة على المدينة ،صعبة على الريف والقرية والمدينة الصغيرة ،فإنها أصبحت مطلباً مدنياً ملحاحاً ،كما هي وسيلة لابد منها لممارسة المعمار إبداعه في أوسع مدى من الحرية ،في مدينة تتضخم حتى وصل مداها وعدد سكانها إلى أضعاف سكان دولة بكاملها

(العمارة- نحت) في عصر الحداثة

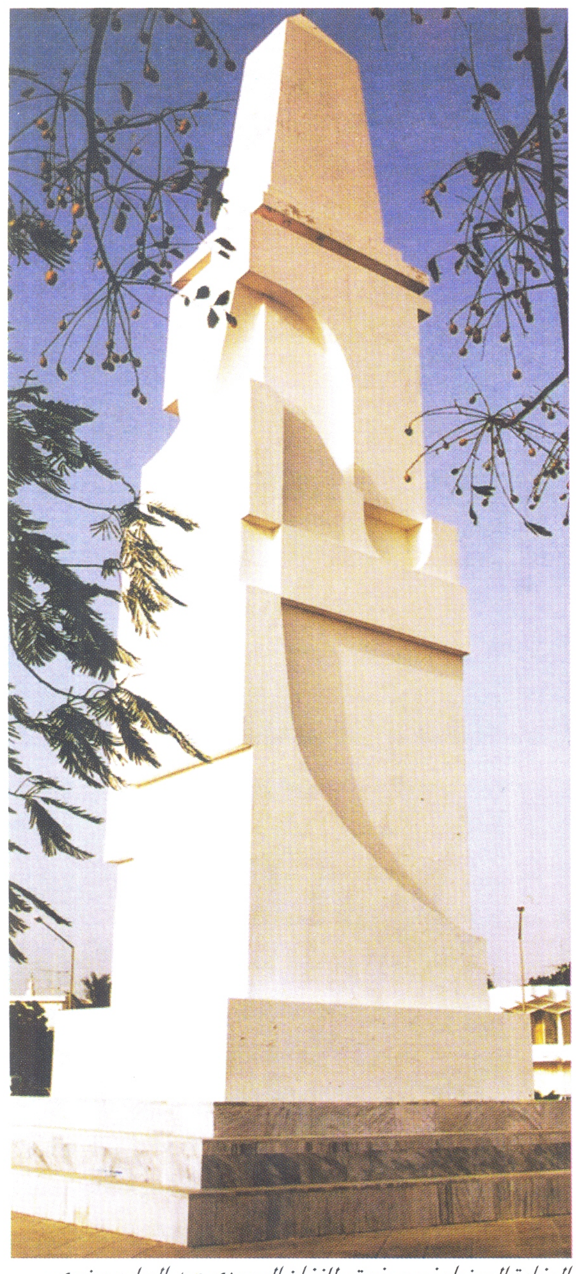
منذ العام 1925 ظهرت على المستوى التجريبي في أوربا مدرسة (بيت العمارة) Bauhaus في داساو ثم في فايمار- ألمانيا، وكان المعمار غروبيوس Gropius موجهاً ومعلماً لعدد من الفنانين والمعماريين على قاعدة تضافر الفنون مع العمارة، وجاء بعد غروبيوس في رئاسة الباوهاوس المعمار ميس فان در روه Mies van der Rohe، الذي دعا إلى الاستفادة من مادة الاسمنت والزجاج في العمارة حيث أتيح له أن ينفذ إلى عالم الإبداع التشكيلي، ومن أعماله الأولى ناطحة السحاب من الزجاج والإسمنت في مدينة شيكاغو، والتي تعود إلى العام 1925.

ثم تلقف لوكوربوزييه Le Corbusier المعمار الفرنسي مادة الإسمنت المسلح التي أخذها عن العمارة الألمانية، وكان الجناح السويسري في معرض عام 1933 آية تشكيلية تكررت في تصميم عمارة كنيسة نوتردام في رونشان في فرنسا، وكان لوكوربوزييه قد اشتهر أيضاً نحاتاً ملوناً بأسلوب دعاه الصفائية Purisme .

وتمثلت المذاهب التشكيلية الحداثوية في التصوير أو النحت واضحة أيضاً في فن العمارة، ونحن نذكر جيداً ما سمي بأعمال فنية مؤلفة من أشياء بذاتها معاد تنصيبها موزعة في متاحف شيكاغو أو لوس أنجلوس وتسمى تنصيبات Installations، لنرى هذه التنصيبات أكثر وضوحاً في عمارة مركز بومبيدو في حي بوبورغ-باريس للمعماريين ريتشارد روجرز- انكلترا ، ورينيزو بيانا -ايطاليا والمؤلفة من مجموعات من السلالم والأنابيب والجدران المتحركة وقد بدت عملاً تنصيبياً معمارياً أنموذجياً.

العمارة في فن بعد الحداثة

بعد سقوط الحداثة في مطبات العدمية والتجريد اتجهت العمارة إلى استعارة عناصر الفن التشكيلي لإعادة الصفة الإبداعية التشكيلية إلى هذه العمارة، حتى تجلت بدوات عمارة



المنارة البيضاء نصب نحتي للفنان السعودي عبد الحليم رضوي معروض في كورنيش جدة.

بعد الحداثة أكثر التصاقاً بالصورة واللون أو بالكتلة والنحت. معبرة عن رجوع جريء ومقبول إلى عالم وحدة الفنون التي كثيراً ما تمثلت في العمارات القديمة على اختلافها في المشرق كالهند والصين، أو في أوربا في عصورها المعمارية المختلفة.

منذ الإغريق وحتى عصر الباروك .

بدا ذلك الاتجاه واضحاً في الولايات المتحدة واليابان منذ الربع الأخير من القرن العشرين وأصبح الرسم والتلوين ، الكتلة والفضاء، ملاذ المعمار ، بل كثيراً ما أصبح التشكيل المعماري أكثر حميمية إبداعية، وأكثر جاذبية جمالية من أي لوحة أو منحوتة، إذ بدت الوظيفة المعمارية أكثر تشخيصاً لحاجة المستهلك الخاص أو العام، مما ساعد كثيراً في تخفيف الكارثة المعمارية التي أورثتها الحداثة المتطرفة.

على أن العمارة التشكيلية لم تنشأ فقط في فضاء عمراني حديث كما تم في فضاء برازيليا التي سهلت على المعمار اوسكار نيماير بتشكيل منحوتات معمارية ضخمة متناغمة مثل الكاتدرائية مع باقي العناصر المعمارية في أرجاء ذلك الفضاء الجديد. أو ما تم في مدينة سيدني الأسترالية حيث نهض تمثال ضخم هو دار الأوبرا للمعمار الدانمركي جون اوبسون

بل إن هذه العمارة التشكيلية اقتحمت فضاءات عمرانية قديمة جاهزة وذات أساليب معمارية مختلفة ومثالها عمارة (بيت هاس الجديد) The new hass house في مدينة فيينا عاصمة النمسا، ويمتاز هذا المشروع الذي صممه المعمار هانز هوللن H. Hollein بابتكار طريقة ذكية لربط هذا البناء (فرضياً) بالبيئة المعمارية المتنوعة المحيطة بالبناء، وذلك عن طريق معالجة جزء من واجهة البناء المؤلف من سبعة طوابق، وبخاصة الجزء الدائري والمتداخل تدريجياً مع الأجزاء الأخرى (شكل 2) وذلك بتغليفه بالزجاج العاكس جداً، والذي ساعد على عكس واجهات العمارات المقابلة بتشكيل معدّل متحرك، مما يعبر عن ارتباط هذا البناء في موقعة At home ولو وهمياً، وتحويل هذه الواجهة إلى لوحة تشكيلة ضخمة متحركة. ويتمتع داخل هذا البناء بخاصة تشكيلية حقيقية وليست وهمية كما في واجهاته، يتجلى ذلك في الترتيب الهندسي المعماري لفناء البناء (شكل 3) حيث تبدو الأدراج والمصاعد والأروقة وتشكيلات الجدران وتوزيع الفتحات فيها، وتوزيع الإضاءة السقفية مبرزة لوحات مضاءة أو مشهداً نحتياً تجريدياً ناجحاً . ولقد استفيد بشكل واضح في تصميم هذا الفناء الداخلي بالبرامج الحاسوبية.

وفي مدينة فوكوكا Fukuoka اليابانية، حيث تبدو الأسواق فيها مؤلفة من دكاكين صغيرة لبيع الأسماك وغيرها، استوحى المعمار الياباني (شيغيروأوشيدا) في عمارة القصر Palazzo واجهة من ثمانية طوابق مؤلفة من نوافذ تشابه تلك الدكاكين، وإذا كانت هذه الواجهة تمثل أصدق التحام مع البيئة العمرانية لهذه المدينة، فإن العمارة الداخلية فيها تعد من إبداع الابتكارات الفنية التي حققت التلاحم بين الوظيفة والفن التشكيلي، بين فن الشرق وفن الغرب ، فلقد راعى المصمم تحقيق تناغم تشكيلي ملون بين جميع عناصر الأروقة والمداخل كما راعى توظيف الإضاءة الكهربائية بمهارة فائقة لكي تحقق مع ألوان الجدران والأثاث لوحات تشكيلية نحتية ملونة احدثت بجمالياتها أجمل ما قدمه الفن التجريدي، أو التكعيبي (الشكل 4) مستفيداً من وفرة المواد الإنشائية المتنوعة كالخشب والرخام والمعدن والإسمنت واللدائن البترو كيميائية، مستغلاً قواعد الأبعاد الثلاثة في برامج الكمبيوتر.

ونقف بدهشة أمام أعمال المعمار الياباني كينزوتانغي، وبخاصة تلك التي أقامها في طوكيو مثل الكاتدرائية وملعب الرياضة المغلق، وكلاهما آيات نحتية ضخمة، ولعل بناء محطة المطار في الكويت والذي تمثل طائرة البوينغ، من أبرز أعمال كينزوتانغي التي تعبر عن علاقة العمارة بفن النحت.ولقد وصل تدخل فن النحت في العمارة الحديثة أوسعه على يد المهندسة المعمارية الجريئة العراقية العالمية زهاء حديد.

ابتدأت زهاء حديد هوايتها التشكيلية بإتقان الرسم والتلوين، وعندما كانت تتم دراستها المعمارية العليا في لندن ابتدأت دراستها بتقوية ملكة الرسم، وكانت رسومها المعمارية آيات إبداعية في التشكيل التجريدي الاندفاعي، هذا الرسم التصميمي الذي وجد حقيقته المعمارية في مشروعها الذي نفذ على ذرى الجبال المحيطة بمدينة هونغ كونغ وأحرزت أعلى الجوائز، فلقد رأى الحكام أن أسلوب زهاء حديد المعماري بدا عملاً نحتياً تجريدياً عائماً في الفضاء.

وفي مشروعها المعماري الذي نراه في عمارة (الذروة) ، لجأت إلى التلوين إضافة للخطوط الشاردة التي كانت تكوّن حجوماً سابحة مع الغيوم، سعياً وراء تحديد نوعية العمارة بواسطة اللون، ولقد أدركت زهاء حديد جيداً أهمية إبراز الحركة الدينامية في العمارة التي عرفت دائماً بحقيقتها الساكنة، وتمشياً مع اتجاهات النحت والتصوير الحديث في إبراز الحركة والزمانية في العمل التشكيلي مما نراه عند النحات الأمريكي كالدر أو المصور

الهنغاري شيفر ، سعت زهاء حديد لتأكيد هذه الديناميكية لتفجير الطاقة الكامنة ضمن الحيز المعماري وحواليه كما تقول، بل هي تعترف بتأثير الخط العربي على النظام التجريدي في أشكالها المعمارية ولكنها تأثرت بالجمالية التفكيكية التي قدمها المصور الروسي مالفيتش والإسباني بيكاسو والاتجاه التكعيبي في الفن، وكان الفيلسوف التفكيكي الفرنسي جاك دريدا مرجعها الفلسفي الجمالي.

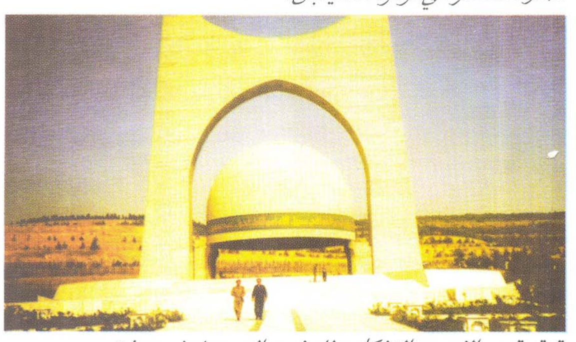
وعلى الرغم من سيطرة النزعة الوظيفية العقلانية في عمارة المجتمع الحديث في العالم العربي فإن يقظة إبداعية استفاقت صاعدة لكي تعيد إلى العمارة في وظائفها الحديثة ألقها التشكيلي، بل أصبح مبدأ (العمارة- نحت) سائداً في عمارة الأبراج التي نراها سامقة في سماء دبي، مثل برج العرب الذي يمثل المركب الشراعي ، أو في سماء الرياض مثل برجي الفيصلية والمملكة المأخوذين عن المئذنة، أو في أبراج الكويت الثلاثية التي تمثل جوامير المئذنة، أو في بناء جامع الملك فيصل في إسلام أباد عاصمة باكستان المستوحى من الخيمة .



عمارة القصر في فوكوكا . اليابان.

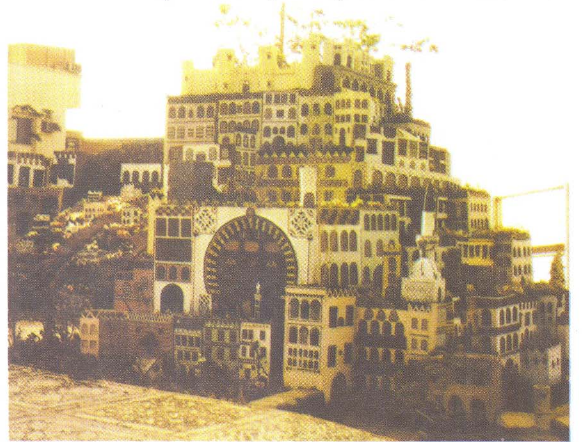
عمران المدن والفن التشكيلي

لم يكن عمران المدن بعيداً عن تبني القواعد الجمالية التشكيلية ، ولعل أضخم عمل تشكيلي عمراني في تنظيم المدن تم في مدينة باريس في عهد الإمبراطور نابليون الثالث ، فقد كلف البارون هوسمان بإعادة تنظيم هذه المدينة مما نراه اليوم في ساحة الكونكورد والشوارع المحيطة بها (بولفار) معتمداً على مبدأ التناظر والتقابل الثابت في النسب الجمالية البشرية، مما يجعل مسطح المدينة كلها لوحة فنية تشكيلية مترابطة التناغم والإيقاع بين الكتل والفراغات.



قبة وقوس النصب التذكاري للجندي المجهول في دمشق.

وعدا أزمة الحداثة التي تسللت إلى المدن العربية والتي دفعت البحث عن ما بعد الحداثة في الإبداع الفني والمعماري، كان التحول المعماري باتجاه تضامن الفنون، و نحو تحول العمارة من المادة إلى الصورة مما سبب إعادة تكوين نسيج المدينة التي أصبحت مجزأة بالشوارع العريضة أو الضيقة، وأصبحت العمارة مفتوحة على هذه الشوارع، وأصبحت كتلة العمارة بذاتها جزءاً هاماً من أجزاء النسيج العمراني، تحدد بجملتها جمالية المدينة وتنوع المشهد فيها، وتناغم العلاقات الجمالية بين الكتل



نصب نحتي يمثل مجموعة من البيوت للفنان درويش سلامة . في كورنيش جدة .السعودية.

المعمارية المتنوعة الصورة والتكوين.

الفن التشكيلي يلوذ بالعمارة

إذا كانت العمارة قد اتجهت من مجرد بناء وظيفي إلى كتلة نحتية ضخمة أو مجموعة مسطحات تصويرية ملونة لكي تدخل في نطاق ظلال الفن التشكيلي، فإن الفن التشكيلي استمد بدوره من العمارة نماذجها وصورها في منحوتات تشكيلية نرى أمثلة كثيرة منها على شواطئ جدة ، حيث جمع شملها المهندس محمد سعيد الفارسي مستعيناً بإزميل كبار نحاتي العالم، ونحن نقف أولاً أمام منارة بيضاء للنحات والمصور السعودي عبد الحليم رضوي قامت على مبدأ احترام النسبة الهندسية في مقاطعها وخطوطها المصنوعة من الخرسانة المسلحة (شكل5) .وثم نقف أمام تشكيل معماري واضح لنافورة مياه مؤلفة من مجموعة الأقواس،مع مجموعة من الميازيب والعرائس هي مسارات لألعاب المياه المتحركة أنجزها النحات المصري شفيق مظلوم، على أن المنحوتة الضخمة التي أنجزها درويش موسى تمثل بوضوح نقلاً رمزياً لقرية كاملة بجميع منشآتها المعمارية، إضافة إلى مجموعة نحتية معمارية للنحات دروش سلامة (شكل 6) وأخرى تمثل الأبراج للنحات نفسه.

ويتصدر المشهد النحتي في جدة أعمال فاساريللي التي لخص فيها علاقة العمارة بوصفها حجوماً مكعبة، وقد خطتها لوحات شطرنجية ملونة تحمل أسلوبه في خداع البصر، ولم يتردد النحات المصري صلاح عبد الكريم في نقل شكل المئذنة واضحاً في عمله الذي سماه المآذن المملوكية، كما استعار النحات صلاح عبد الكريم نفسه المقرنصات المعمارية الشكل منحوتة تحمل اسمها، كما نرى من أعمال النحات الألماني هولمان منحوتة تمثل المئذنة الملوية في جامع سامراء.

وعلى كورنيش جدة الشمالي تقوم منشآت مسجدية صممت لكي تبدو كتلاً نحتية متناغمة هي تأكيد لعلاقتها المباشرة بالفن التشكيلي النحتي.

وفي دمشق نموذجان عملاقان لاندماج النحت بالعمارة ، ويمثل هذان الصرحان كتلة نحتية هي نصب تمثيلي الواحد يمثل الشهادة، ويضم شعلة الجندي المجهول التي لا تنطفئ وهو مؤلف من قبة وقوس (شكل 7) ، وكلاهما في شكلهما الهيولي، تمثل القبة السماء ويمثل القوس النصر، أما بانوراما حرب تشرين فهي كتلة نحتية ضخمة تحمل ملامح القلعة العسكرية . وفي باريس ينهض برج المعمار إيفل Effel لكي يمثل بصوت عالٍ علاقة العمارة بالنحت ، كما يمثل تمثال الحرية في نيويورك تحول العمارة إلى شكل إنساني رمزي.

* * *

لماذا طرد "أفلاطون"..
الشعراء والمصورين..من جمهوريته؟؟..

- محاولة في علم اجتماع النقد والفن -

■ د. عبد الله السيد*

يقول د. عبد الرحمن بدوي:

"على الرغم من أن أفلاطون كان فناناً، وفناناً كبيراً، فإنه حمل على هذا الفن ونظر إليه نظرة، لا تكاد تتفق في شيء، مع النظرة الحقيقية، التي يجب أن ينظر بها الفنان إلى فنه**"[1].

إن هذا القول من فيلسوفنا العربي المعاصر، يولّد لدى سامعه جملة من التساؤلات: هل كان "أفلاطون" فناناً أم ناقداً أم فيلسوفاً؟.. وإذا كان فناناً فما هو الفن الذي مارسه؟.. التصوير، النحت، أم الشعر والمسرحية أم الحوارية؟ ثم.. كيف نظر إلى فنه؟.. وما هي النظرة الحقيقية، التي توجب عليه، أن ينظر بها إلى فنه؟.. وكيف يفلسف إنتاجه؟.. وإنتاج من حوله؟..

1 ـ أفلاطون كل هذا.

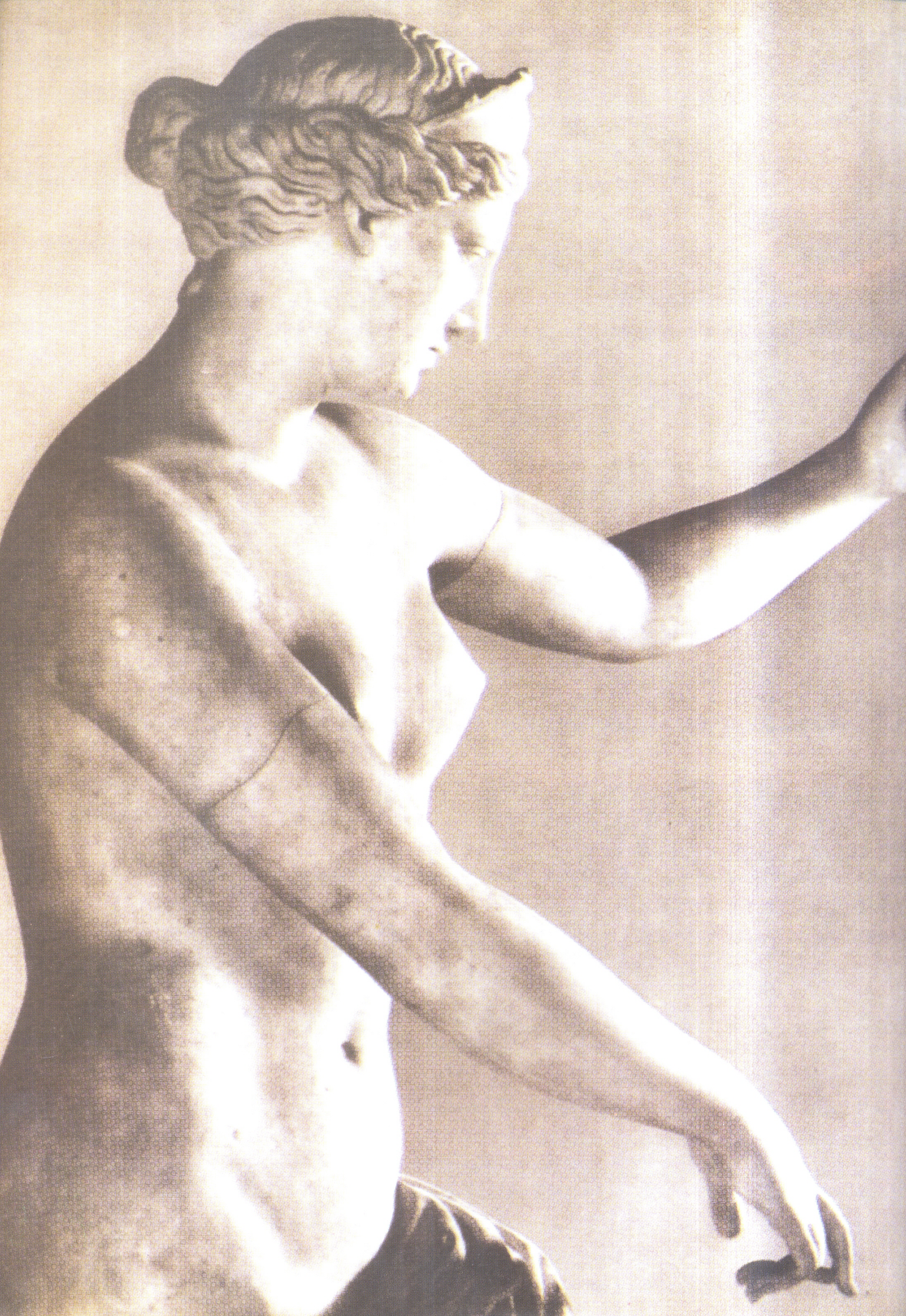
بلى.. لقد كان "أفلاطون" كل هذا، أي فناناً، وناقداً وفيلسوفاً، ففي عصره، كان التفكير الأدبي يشغل أهمية كبيرة في التفكير اليوناني، وكانت قضايا الأدب مناسبة، لدراسة العقل البشري "ولهذا كان كثير من النقّاد اليونان، هم من طبقة العلماء الفلاسفة، تماماً كما كان كثير من الفلاسفة هم من طبقة النقّاد الأدباء، الذين لهم باع طولى في الأعمال الأدبية والنقدية"[2]

ولكن.. "أفلاطون" كان أوسع من هذا، كان صاحب مشروع سياسي، وأخلاقي واجتماعي، وتربوي، لأن مفهوم "الرجل الشريف" في القرن الخامس قبل الميلاد، وفي يونان "أفلاطون" و"أرسطو" و"ارستوفان"، كان يتوجب عليه، أن يملك مقداراً من المعرفة،- التي نسميها نحن اليوم ثقافة عامة – وأن يكون قادراً على التمييز والمحاكمة النقدية على كل الأشياء، على الخير والشر، وعلى الطيب والسيئ، على الجميل والقبيح، على السوي والشاذ، على الحق والباطل وهذا ما ينطبق على مفهوم الفرد المربّى وفق أفلاطون "فالفرد المربّى هو الذي يحكم بطريقة مشروعة. وهذه المعرفة تخدمه في أن ينقد، وباليونانية، فإن ذات الجذر اللغوي، ولّد الكلمات: "حاكم"، "ميزّ" ونقد (Krinein) فالنقد ليس إقطاعية الخبراء، والبحاثة، ولكن عمل كل هؤلاء الذين يطلبون الحقيقة

* نحات وأستاذ علم الجمال والنقد للدراسات العليا في كلية الفنون الجميلة. بدمشق.

** بمثل هذه الصيغة، يتساءل كيير كغارد قائلاً: "أليس من المفارقات أن يرغب أفلاطون في الجمهورية في أن يطرد منها الشعراء، وأن يهاجمهم تكراراً في مواضع أخرى... مع أنه كان هو نفسه شاعراً أو مفكراً ذا ميل غالب إلى الشعر؟" معجم الفلاسفة: إعداد جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – ص69.

افروديت، النحات ليزيب
النصف الثاني من القرن الرابع قبل الميلاد



والحكمة"[3].

وكما يقول "مارك جيمينيز"، فإن هذه القدرة تنطبق على كل المجالات: على الخير، على السوي، على الحق، على الحب، على الفن، ولكن أيضاً، على أعمال المدينة، وهكذا.. كان "سقراط" مسؤولاً – من قبل أفلاطون – على قيادة الحوار مع محاوريه.

... وهؤلاء- ويجعلهم "أفلاطون" بملامح السفسطائيين غالباً – بعد أن يأخذوا وعياً بجهلهم، يبدأون منذ الآن بالتعلم، وبالطبع.. يبدأون بتعلم الفن، الأخلاق، السياسة، الفلسفة، والوحيد الذي يصبح فيلسوفاً، وصديقاً للحكمة، هو الذي يضع "قضية" للمحاكمة النقدية، مهما كان الاختصاص. ويخلص "جيمينيز" إلى القول "النقد هو إذن موحِّد ومرادف للفلسفة"[4].

2 ـ أفلاطون يمارس الفنون..

إذا استبانت لدينا علاقة النقد بالفلسفة، وهو الشيء المعروف عن "أفلاطون"، فما علاقته بالفنون؟..

قيل أن "أفلاطون" بدأ حياته مشتغلاً بالإنتاج الأدبي، فكتب الشعر، وأنتج بعض المسرحيات التراجيدية، كما اشتغل بالرسم، وكان من هواة التصوير. وهو إذن، فنان منتج، قد عرف الفن عن قرب، ومرّ بجميع أطوار المرحلة العلمية، كما عاش الفنون بحسه وعاطفته معاً على حد سواء."[5]. بل.. لقد قيل أنه كان على وشك الاشتراك في مسابقة للتراجيديا، عندما تحوّل إلى الفلسفة، وكان عمره عشرين عاماً[6].

إذن.. لماذا هجر "أفلاطون" الفنون؟.. بل.. وقد قيل أنه "أقدم على تمزيق جميع المسرحيات التي كان قد كتبها"[7]؟..

وانقلب على "هوميروس"، وعلى الشعر بوجه عام، وحين ألفّ كتاب "الجمهورية" حمل على الشعراء، ودعا الحكّام لطردهم من المدينة الفاضلة، بل.. وألحق بهم الرسامين والمصورين!!..

3 ـ أفلاطون يتعرّف على "سقراط"..

أخذ "أفلاطون" مبادئ الفلسفة عن "اقراطيلس" الذي كان من جماعة "هراقليطس" ثم صار تلميذاً لسقراط، فتعرّف الشاب على[8] "سقراط" الفيلسوف المتقشف، الزاهد، البسيط، الذي قدّم أفلاطون صورة واضحة عنه، على لسان "ألقبيادس" في حوارية "المأدبة"، فهو بمظهره الخارجي شبيه بتماثيل "سيلينوس"* لكنه صافي الروح، حكيم عفيف، وشجاع ثابت الجنان، وجلود على تحمل الجوع والبرد والتعب، قوي النفس، ضابط لرغباته، صلب الروح، يكره الجمال الظاهري، ولا يهمه أن يكون غنياً أو وجيهاً أو متمتعاً بحب الشعب[9].

ولد سقراط في إحدى الجزر الأتيكية، ثم عاش طوال حياته في أثينا (469 – 399) ق.م، كان أبوه نحاتاً، يصنع التماثيل، وكانت أمه قابلة فاشتغل "سقراط" بمهنة نحت التماثيل أولاً، ثم هجرها إلى الفلسفة "حب الحكمة" آخذاً بمثيل مهنة والدته "توليد الأفكار من عقول تلاميذه"، باحثاً عن السلوك القويم في الحياة، مبتدعاً أسلوباً في الحوار، سمي "الحوار السقراطي"[10].

"والحوار السقراطي يبدأ بطرح السؤال على محدثه، ثم يسوقه إلى الإجابات. أي يستولد من أقواله عن طريق الاستقراء أو الإدراك العقلي، ما يفترض أن يكون تعريفاً جامعاً مانعاً لشيء ما، ويصلح لأن يكون أساساً لحقيقة ثابتة ومعرفة سليمة"[11].

وعن أسلوب سقراط، يقول "أوغست دييس auguste diès"، بمناسبة حوارية "الفيلفس" لأفلاطون: "وسقراط لم يفقد دعابته الباسمة، يطيب له أن يقطع جدالاً أمسى متوتراً، أو عرضاً أغرق في الاتزان، بكل ضرب من الألاعيب، ولو بالهزء اللاذع يوجهه إلى سامعيه، شأنه في ذلك شأن مروّض ثلة من الجراء، يلهو بتدريبها وإثارتها.[12]

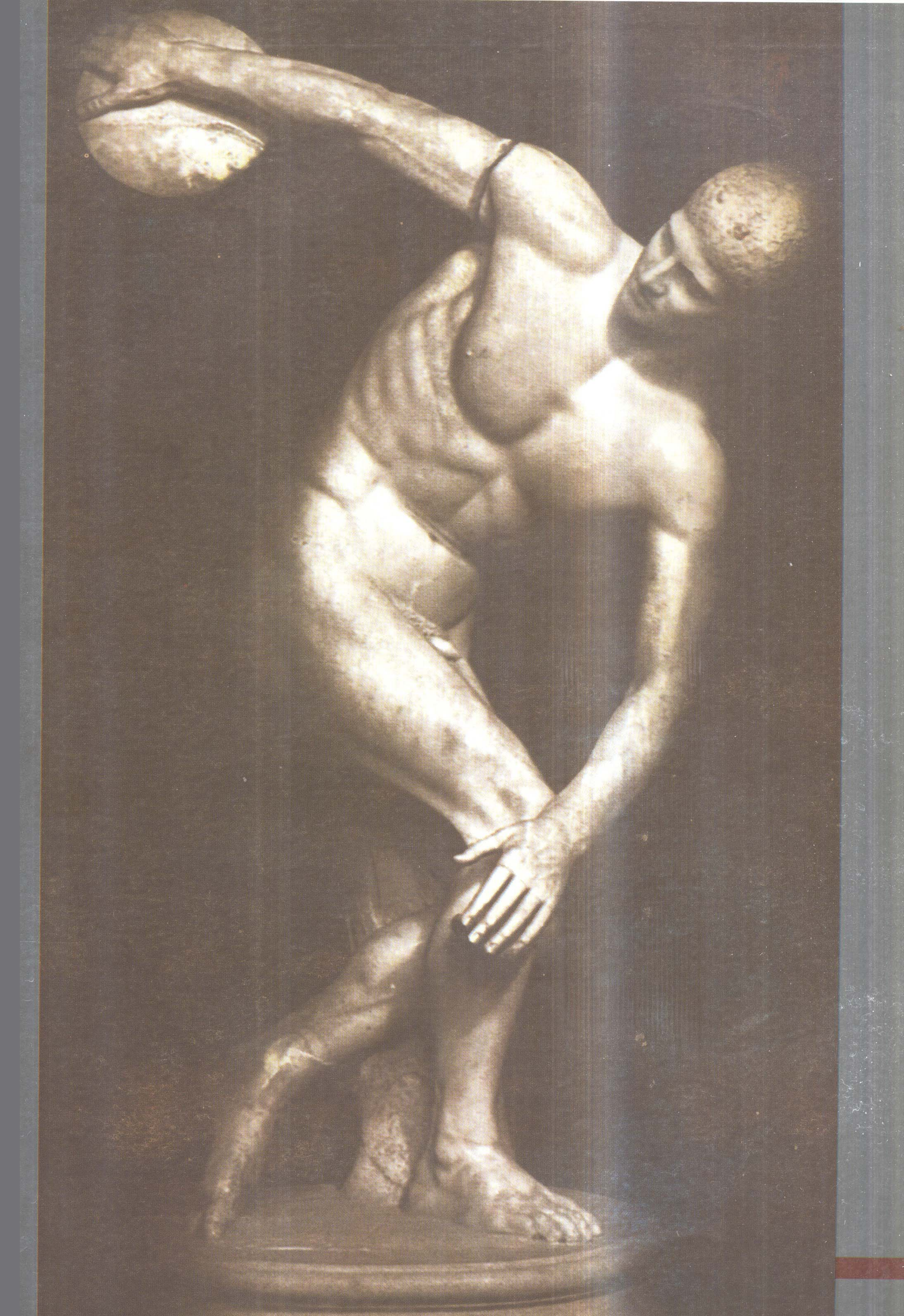
أما "القبيادس" فيقول: "من يستمع لسقراط يبدو له من

---

* سيلينوس: يقرن سقراط به كثيراً، للشبه بينهما، فهو رفيق ديونيزيوس، وتمثله الأساطير والتماثيل في صورة عجوز فان محطم، ذي أنف أفطس، يركب حماراً، وقد اعتبر نبياً ملهماً بالرغم من مظهره وعاداته الشاذة، فهو إذن مثال صادق للحكمة التي تختفي خلف المظاهر الغليظة "المأدبة لأفلاطون، ترجمة وليم الميري، دار المعارف بمصر. 1970، ص90.

فن كلاسيكي 385-375 ق م





الوهلة الأولى أن كلامه مضحك، فهو يعبّر عن أفكاره بألفاظ وتعابير غريبة كأنه ساتير* لعوب، فتجدونه يذكر حمير السوق والحدادين والإسكافية، ويبدئ ويعيد أفكاراً معينة بأساليب متشابهة، فيضحك الأبله من كلام سقراط. ولكن من ينفذ إلى أعماق كلامه، ويستنبط معانيه الدقيقة، يجد الحكمة العالية، وكأنه يستمع إلى أقوال إلهية"[13].

4 ـ أيها الإنسان اعرف نفسك[14]..

بهذا كان يلهج سقراط الذي عاش في بيئة، عرف فيها الأدب والمسرح والشعر والخطابة والبلاغة حياة خصبة، مع طغيان مقلق للسفسطائية في المجتمع اليوناني، وخاصة.. بالنسبة للشرائح المحافظة، لهذا كان همّ "سقراط" هو الاحتكاك بالجمهور من الناس، بهدف التوعية وتحريرهم من الزيف الاجتماعي، والبلاغة المنمقة، وعبودية العادات، وحثهم على المشاركة في النقد على أسس عقلية استقرائية واضحة، بدل النقد القائم على الأحكام الذاتية، والمواضعات اللغوية المنمقة، ذلك أنه كان يرى "أن المديح اللامحدود من قبل الناس، يذلّ – بلا قصد- إناساً آخرين"[15].

5 ـ محاكمة سقراط..

ويبدو أن "سقراط" كان يرى أيضاً، أن بذور مثل هذه التربية، لا تناسبها إلا تربة الشباب، الذين هم بحاجة للتعلم، فكان لا يتورع عن مناقشة أي موضوع، أو مسألة أو قضية أمامهم، حتى لو كانت تمسّ المعتقدات الدينية والأعراف الاجتماعية أو السياسية، وهذه المناقشة كانت مباشرة وشفوية، فـ "يجب الكتابة في نفوس البشر وقلوبهم بالحبر الأزلي، وليس بالحبر الذي يجف كينبوع ماء ربيعي** "[16].

اتهم "سقراط" بالكفر بالآلهة الإغريقية التقليدية، وبإفساد الشباب، وهو ما تضمنته عريضة الدعوى عليه، فحوكم، وحُكم، إما بالتراجع عن آرائه، أو أن يتجرع سم "الشوكران"، ففضل مؤسس علم الأخلاق السمّ القاتل، عن التراجع عن مبادئه، التي قاده إليها عقل متفتح نيّر، يبحث عن الثابت والموضوعي والسليم، التي تتطلبها الحكمة، ولكن أنى لصوت الحق والحكمة، أن يسمعا في ضجيج الغوغاء، وسقراط يهتف بمحاكميه:

"خذوا الحق مني صراحاً، ولن أصوغ عبارة منمقة كما فعلوا"[17]. أي متهميه..

6 ـ محاورات أفلاطون..

بهذا الفيلسوف التقى "أفلاطون"، وعبر "أفلاطون" وصلتنا آراء "سقراط"، فالمحاورات بدأ أفلاطون كتابتها بعد موت سقراط مباشرة في عام 399 ق.م، وهي تتضمن شخصية رئيسية، تقود الحوار هي شخصية "سقراط" وقد وصلتنا جميع مصنفات أفلاطون تقريباً، فالتبست أفكاره بأفكار معلمه، مما استدعى جهد المؤرخين أمثال "جون برنت" و"الفرد ادوار تيلور" إلى حلّ هذه المسألة، باعتبار" أن المحاورات، التي يكون فيها سقراط الشخصية الرئيسية تعبّر عن مذهب سقراط تعبيراً كاملاً"[18].

وقسمت هذه المحاورات، وعددها زهاء ثلاثون محاورة، وعلى وجه "التعيين ثمان وعشرين، متفاوتة في طولها"[19] إلى ثلاثة أقسام: -1 واحد يضم المحاورات السقراطية، حيث يلعب سقراط الدور الرئيسي. -2 والثاني الذي يضم المجموعة الأفلاطونية الأولى والثانية، أي تعبر عن آراء أفلاطون. -3 والثالث ويضم مجموعة أفلاطونية، ولا يظهر سقراط، إلا بمحاورة واحدة[20].

تأثر "أفلاطون" بحياة معلمه وبأفكاره، وصارت الفلسفة عنده، "أكثر من أسلوب في الحياة، وأعظم من سلوك يفرض عليه التزامات معينة"[21] فجاب أراضي إمبراطورية اليونان، وزار مصر، كما رحل إلى "برقة"، وإلى جنوب ايطاليا، وصقلية، ولما عاد إلى "أثينا" أنشأ الأكاديمية، ليعلّم الفلسفة، وليثقّف

* الساتير: مخلوقات شبيه الماعز، انغمست في حياة حسية بهيمية، ومارسياس واحد منها عزي إليه اختراع الفلوت، ويقال أنه تحدى أبولو في عزف الفلوت، ولما هزم قُلي حياً. والساتير مرتبطة دائماً بديونيزيوس- المأدبة لأفلاطون، ترجمة: وليم الميري- دار المعارف بمصر. 1970 – ص90.

** ربّما كانت هذه الصيغة نتيجة الترجمة، وهي تعبّر بشكل دقيق عن وجهة نظر "سقراط" بأفضلية الشفاهية على الكتابة، إلا إن "أفلاطون"، يقلّب الفكرة بصور متعددة، راجع فايدروس، ترجمة: أميرة مطر. ص126 – 127.

النحات ميرون ديسكوبول 470-440 ق م

الشباب، ويوجههم نحو المثل العليا في العدالة، وقد كتب محاوراته التي تتضمن تعاليمه وفلسفته بأسلوب أدبي رفيع، لم يجعلها تتخذ مكانة مرموقة في تاريخ الأدب اليوناني فقط، بل.. وفي تاريخ الفكر الإنساني المشغول بها حتى الآن أيضاً.

ويقول "إلبير ريفو albert rivaud" عن فن استخدام الأسطورة عند أفلاطون:"فأفلاطون الشاعر، وهو من أروع الشعراء، يستسلم أحياناً إلى خاطره الطروب وقريحته الفياضة، ويتذوق لذة خفية عندما يتلاعب بصور بهية. وفي سخريته الرهيبة، يطيب له أن يضارع ويعارض استنباطات سلفائه ومعاصريه. بيد أنه يحب أيضاً أن يبدي بعضاً من أغلى عقائده في الأساطير* "[22].

7 _ السفسطائية والنسبية..

كانت آراء سقراط متمركزة حول الحق والعدل والصدق، وضد تنميق الكلام، فالفصاحة والبلاغة، لا يلجأ إليها إلا المخادعون والمخاتلون –حسب رأيه- ولهذا رفض نظرة السفسطائيين في اللغة، حيث كان "جورجياس" شيخ السفسطائيين، يقول في دروسه "إن الحقيقة لا تكفي وحدها لأن تكون محور الخطابة. وأن الفصاحة تجعل من الخطيب عبقرياً قادراً على الاستمالة التي تجذب الجماهير إليه. وأن كل فكرة خلقية، تختفي أو يجب أن تختفي أمام ما يدركه الخطيب من النجاح"[23].

وهذه الخطابة كان وراءها فكر نسبي، لأنها تنطلق من مفهوم فردي أو ذاتي، ومن مفهوم للغة باعتبارها حاملة للمعاني وأضدادها، والأفكار ونقائضها، فسقراط إذن الباحث عن الثابت، هو ضد السفسطائية كاتجاه فكري أو فلسفي، وهو ضد مفهومها للخطابة أيضاً.

وكما كان "سقراط" ضد السفسطائية، وضد خطابها، فقد كان ضد الشعراء أيضاً، لأنهم لا يعنون ما يقولون، ولأنهم لا يبحثون عن الحقيقة والحكمة، التي هي جهد شخصي، تصدر عن توجه صاحبها وعقله. فالشعر عند سقراط، وكذلك كل الفنون الأخرى إلهام، ومصدر هذا الإلهام هي الآلهة، التي تلهمهم، كما تلهم القديسين والمتنبئين** [24].

على هذا الخط مضى "أفلاطون"، ولكن آراءه في الفن، لن تكون واضحة، إن لم تؤخذ بالاعتبار منطلقاته الفلسفية، التي طبقها على الفنون، واستخلص منها النتائج والأحكام.

8 _ منطلقات أفلاطون الفلسفية..

فلنستعرض إذن رأيه الفلسفي بالفن[25]..

أعطى أفلاطون للفن أهمية، وأعطى للجمال قيمة كبيرة، لكنه، وانسجاماً مع نظرته الأخلاقية، باعتبار الخير صورة الصور، وأن الجمال هو جمال الخير، أو جمال الحق، وانسجاماً مع نظريته في عالم الصور أو المثل، وعلاقاته بالمادة، أي علاقة المعقول بالمحسوس، التي تمثل نظريته في الوجود، فقد كان مدفوعاً، -وهو الباحث عن العلم الحقيقي، بالوجود الحقيقي، إلى رفض كل إلهام أو تمويه، أو قناعة بالحسي.

ولما كان الفن تقليداً للأشياء الحسية والأشياء الحسية تقليد للصور المعقولة، فإن الفن تقليد التقليد، في حين أن الفلسفة تتأمل الصور مباشرة، ولذا.. كان على الفن أن يقترب قدر الإمكان من ماهية الفلسفة، وأن يتجه إلى الحق والخير.

"أفلاطون" يرفض نظرية الفن للفن، ويدعو إلى الفن في خدمة الأخلاق، وخدمة الحق، ويبدو له أن الفن بقدر اقترابه من الحق، يقترب من الجمال والخير.

---

* يستخدم "أفلاطون" الأسطورة بوظائف عديدة، تخدم طريقة تفكيره، وآرائه، وفنه. فقد تكون كتعبير شعري، أو لبهجة الأبصار، أو لتقريب الفكرة، أو لتشويه تعاليم معادية، أو للأرجحية، عند فقدان البرهان.

** يرى "هاوزر": "أن هذه الفكرة لا تؤدي إلى تمجيد الشاعر، وكل ما تفعله هي أنها توسّع الهوة بينه وبين عمله، وتجعله مجرد أداة في يد المقصد الإلهي"، وذلك "لأن العنصر العقلي وعنصر الصنعة والحرفة في الفن كانا أهم في نظرهم (يونان ذلك العصر) بكثير من عنصر اللامعقول أو الحدس". هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ –جزء أول- ص119.



خلفية مرآة ، القرن الثاني قبل الميلاد

فالتصوير الذي يقوم على الإيهام بالألوان والأضواء، هو أبعد الفنون عن تمثيل الحقيقة، وبالتالي فهو تمويهي يقدم للمشاهد أوهاماً تؤثر في نفسه.

أما النحت فهو أكثر حقيقة من التصوير – وربما كان ذلك باعتبار حجميته فإذا روعيت الأوضاع والخطوط بشكل متلائم مع الواقع، فإنه يكون ذا فائدة، وإلا فمثله مثل التصوير.

الموسيقى "فن له قيمته في التثقيف"، فإذا أحدث الانسجام، ساعد النفس على تحقيق الفضيلة، كالموسيقى الهادئة – أي ليست صاخبة، ولا مخنثة- أو كالموسيقى الحربية التي تثير الحماس لإتيان الأفعال الجميلة.

الشعر يتوجب عليه أن يحثّ الإنسان على فعل الخير، وأن يصوّر الناس تصويراً يكون سبيلاً للاحتذاء، ولا يصوّر الآلهة إلا بما يتفق مع مقامهم. الملهاة يجب أن تكون سخرية بالأخلاق الذميمة، ولا يظهر فيها إلا الطبقة الدنيا.

المأساة يجب أن تمثل العواطف النبيلة وأشخاصها من الطبقة الارستقراطية أما فن الخطابة فقد أوجب تنقيته من التمويه السفسطائي.

وفي كل الأحوال فإن الحماسة أو الحب هي القوة الفنية الخالقة أو المبدعة.

هذا ملخص رأي "أفلاطون"، إلا أن هذا الرأي يتوجب، ألا يفهم بالمطلق، وإنما بالتاريخ، ووفق المناخ الفني، والتيارات الفنية، التي عرفها "أفلاطون" أو عاصرت نشاطه، فأفلاطون مثل غيره، لن يفلت من الشرط التاريخي، أي أن فلسفته ورأيه في الفن، لم يكونا بمنأى عن التكوين التاريخي والاجتماعي، في السنوات التي كان يعيش فيها في المجتمع اليوناني، وفي جو "أثينا" بالذات.

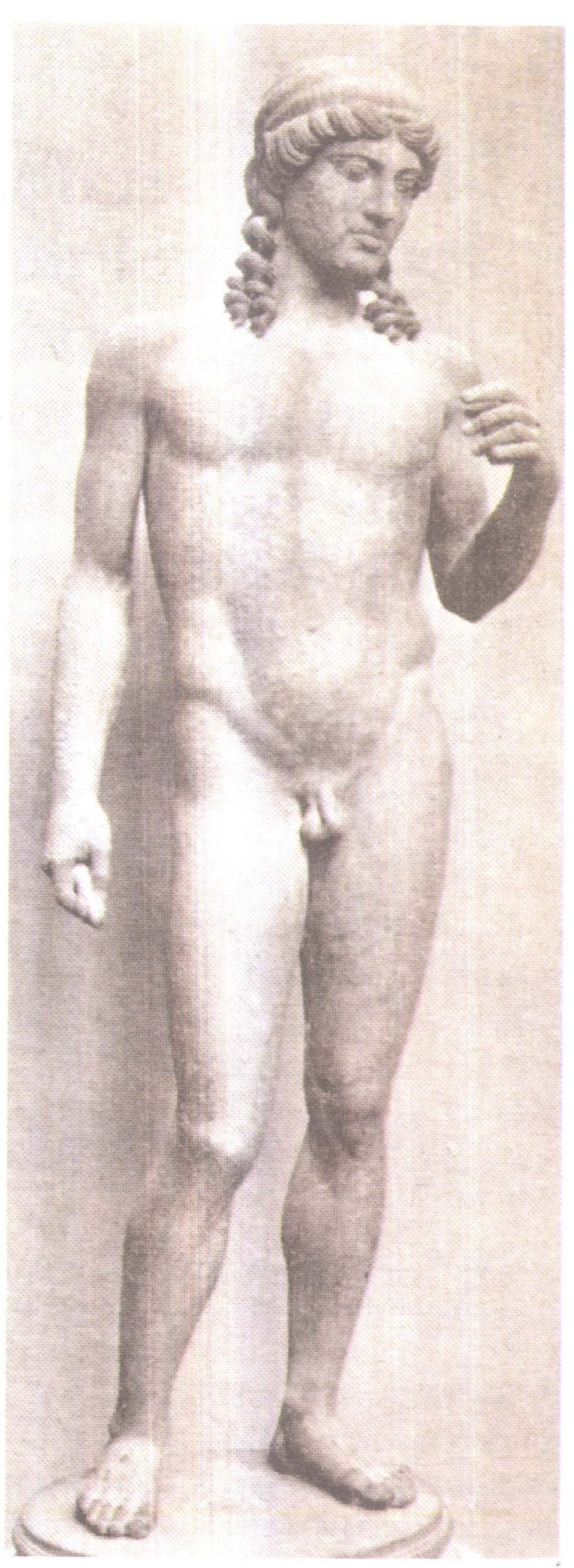
9ـ واقع الفنون في عصر أفلاطون..

يقول هاوزر: "ولقد كان أكمل تعبير عن الأوضاع الروحية الشديدة التعقيد في القرن الرابع هو أفلاطون الذي كان فنه يتسم بطبيعة تقدمية، على حين أن فلسفته كانت محافظة"[26].

ولد "أفلاطون" بعد وفاة "بريكلس" عام 427 ق.م* ، من أسرة ارستقراطية أثينية، فأبوه ارسطون من أحفاد "كودروس" آخر ملوك أثينا، وأمه "أفريقطوني" من حفيدات "ذروبيدس" صديق الحكيم "صولون" مشترع أثينا وقريبه، وكانت من بنات عم "اقريتياس" وهو واحد من الطغاة الثلاثين، وشقيقة "خارميدس" وهو واحد من مفوضي البيريه[27]. "وهما من أبرز رجال الحكم الأوليغارشي الذي عرفته أثينا بعد انكسارها في حرب البلوبونيز[28]" أما زوج أمه بعد وفاة والده فـ "كان صديقاً شخصياً لبريكلس ومن مؤيدي سياسته البارزين[29]".

بهذا الوسط وجد "أفلاطون" وكان مهيأ لأن يلعب دوراً سياسياً، لكنه رفض العمل مع أخواله الذين شاركوا في ثورة 404 ق.م واغتصبوا الحكم، والذين اضطهدوا سقراط حتى أشرف على الموت، وحين أعيدت الديمقراطية في عام 403 ق.م، كان "أفلاطون" من مؤيديها، لكنه ما لبث أن فقد الأمل بها، بعد أن ركبت الشطط، بل واضطهدت معلمه "سقراط" وحكمت عليه بالموت، ونفذت حكمها. فأُحبط المفكر الشاب

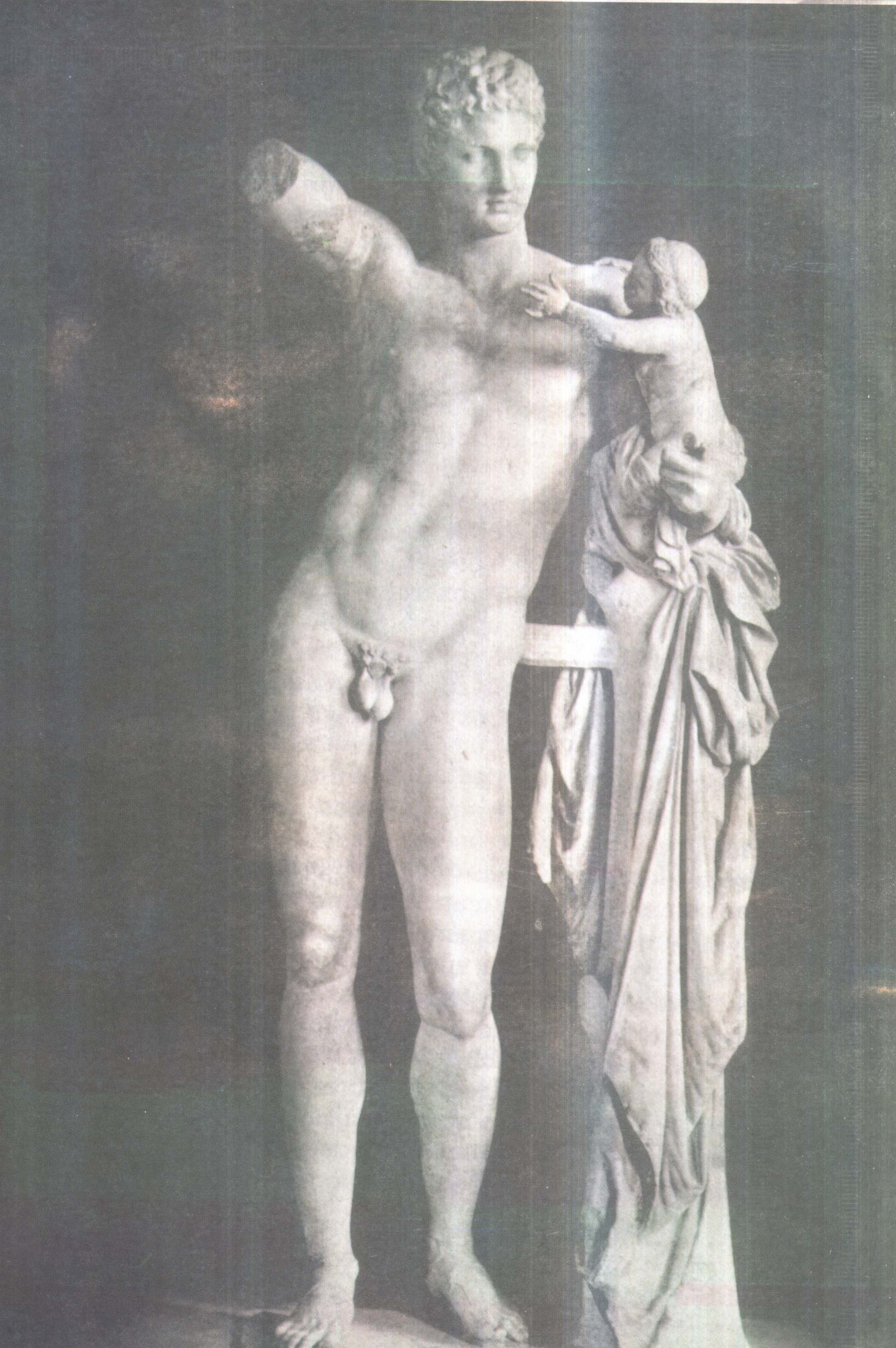
* وتوفي عن عمر ناهز الثمانين في 347 ق.م



أبولون

النحات براكستل، فينوس سنيد 350 ق م تقريباً.





النابه، بأن يكون مصلحاً اجتماعياً كصولون أو رجل دولة كبريكلس[30]. ومع ذلك، فقد حاول تطبيق فلسفته السياسية ثلاث مرات في سيراكوزة.

لقد كان "أفلاطون" - حسب هاوزر[31]- ابناً للطبقة الوسطى، ولكنه كان منحازاً كلياً للارستقراطية اليونانية على المستوى السياسي، فالحوار مشتق من فن المحاكاة الشعبي، ولكن تعاليمه مثالية ترجع إلى النظرة الارستقراطية إلى الحياة. وهذه التوفيقية قد شملت غالبية شعراء عصره، ما عدا "يوريبيدس".

وبالطبع.. فإن تصنيف "أفلاطون" كابن للطبقة الوسطى، يستثير التساؤل، عمّا عناه "هاوزر" في هذا التوصيف، إذا عدنا إلى أصول الفيلسوف العائلية، والوسط الذي أحاط به - المشار إليهما سابقاً- لكنها تستقيم، إذا اعتبرناه كفنان تأثر بالواقع العملي والتجريبي، وبما نتج عنه من تغير اجتماعي، أفرزته الحياة الاقتصادية، في جانبيها الحضري والتجاري، مضافاً إليها الهزائم العسكرية والإحباط السياسي، خاصة.. وأن مفهوم "التلفيقية" والمساومة، والتطلع إلى العنصر المشترك، ينتج عن هذه الحياة الفعلية. ولعلّنا نجد عند "أفلاطون" في "الفيلفس" ضبطاً لهذه العملية، من خلال القول، أن الحياة السعيدة أو الصالحة، تتطلب مزيجاً من الحكمة واللذة، ولكن بنسبة محددة من كليهما، يعلو فيها العقل[32].

وقد يبدو "أفلاطون" في بعض الأحيان متشدداً، في موقفه النقدي من الفن، ولكن هذا التشدد، لم يكن إلا "ثمرة من ثمار الفلسفة السقراطية، التي كانت أهم سماتها الاتجاه العقلي والتشدد الأخلاقي والقضاء على كل اندفاع وجداني أو حماسة على نحو ما ذهب الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه في تفسيره لهذه الفلسفة"[33].

كما قد يبدو "أفلاطون" محيّراً، مما يتطلب الاجتهاد والتأويل، كما في محاوراته "رجل الدولة" و"الجمهورية" و"القوانين" حيث يطرح نظريات وآراء شتى قلقة، تلتقي وتفترق، تتوافق وتتنازع، مما يدعو للتساؤل: هل يدافع "أفلاطون" عن جانبي القضية؟.. هل يأخذ ظروف الواقع التجريبي بالحساب؟.. هل هي نشوة الاكتشاف؟.. هل هو التطور في التفكير؟[34]..

في أواخر القرن الخامس ق.م الميلاد، أخذت العناصر الواقعية، والفردية والانفعالية تزداد أهمية واتساعاً في الفن اليوناني، لقد حلّ محل المفهوم الكلاسيكي مفهوم جديد، فبدأ الاهتمام بالجزئي بدل النموذجي، والاهتمام بالتمايز بدل التركيز، والأخذ بالانطلاق بدل التقيد. في الأدب بدأت كتابة السير. وفي الفنون البصرية تصوير الشخصيات، أسلوب التراجيديا صار أسلوب المحادثة اليومية، وأصبحت له صفة التلون الانطباعي وهي من سمات الشعر الغنائي، وشخصيات المسرحية صارت أهم من عقدتها، أو موضوعها. في الفنون البصرية ازداد الاهتمام بالحجم والمنظور، وظهر تفضيل وضع الثلاثة أرباع. شواهد القبور صارت تصور مشاهد عائلية طافحة بالمشاعر، في التصوير على الآنية ظهرت الموضوعات الحالمة، والبهيجة والرشيقة. أما في ميدان الفلسفة فكانت الحركة السوفسطائية هي الموازي لكل هذا[35].

نادت السوفسطائية بمثل أعلى جديد للتربية مضاد للمثل الأعلى الارستقراطي والجمال الخير حيث صار تعهد الصفات الجسمية بالنمو والرعاية أمراً مألوفاً، أما الصفات الروحية، فقد غذيت بروح الفروسية في عالم صراعي، فقد كانت السوفسطائية، تطمح لبناء، مواطنين عقلاء، أكفاء، فصحاء، أي مثقفين، يكونون مصدر إمداد المجتمع بالمرشحين الملائمين للقيادة السياسية.

اعتقد السوفسطائيون أن الفضيلة يمكن أن تُعلم، وليست وليدة الأصل والنسب، كما قالوا بنسبية الحقيقة والبطلان، والصواب والخطأ، والخير والشر، وأن هناك دوافع براغماتية وراء تقديرات القيم البشرية، فكانوا هم أول من أدرك أن جميع المعايير والمقاييس، سواء في العلم والقانون والأخلاق والأساطير والفن، أنما هي من خلق أذهان البشر وأيديهم"[36].

هذه الحركة الفلسفية ناظرتها في الفن نزعة مطابقة الطبيعة، أو ربّما كانت من نتائجها[37] وفق هاوزر- حيث نرى الفنانين والشعراء تسيطر عليهم هذه الروح، وخير معبّر عن ذلك في الشعر، "يوريبيدس" أما في النحت فـ "براكستيل" و"ليزيب".

إن التعبير عن الفردي، والنسبي، والإلهامي، والذاتي هي المعبر عن "روح النزعة التحررية الاقتصادية وعن الديمقراطية - أي عن الموقف الروحي لا ناس يرفضون النظرة الاقتصادية القديمة إلى الحياة بكل ما فيها من أبهة وفخامة، لأنهم يعتقدون

النحات براكستل. هرمس 350 ق م تقريباً.



أسود على أحمر، من فخاريات قديمة استمر أسلوبها حتى القرن الخامس قبل الميلاد

أنهم يدينون بكل شيء لأنفسهم، ولا يدينون بشيء لأجدادهم، ويطلقون العنان لا نفعالاتهم وشهواتهم مع افتقار تام إلى التحكم في النفس لاقتناعهم التام بأن الإنسان مقياس الأشياء جميعاً"[38]، كما كان يعلّم السوفسطائي "بروتاغوراس".

10 ـ الثابت في وجه المتحرك...

في وجه هؤلاء يبتدع "أفلاطون" نظريته في الصور المطلقة أو المثل الأبدية، التي تخدم انحيازه الارستقراطي، والارستقراطية التي يرتبط بها. ذلك أن نظريته تدعو إلى صيغ قديمة هي صيغ الفن الآرخي الهندسي، أو الفن الكلاسيكي (فيدياس - بوليكليت) الذي كان سائداً في عهد "بريكلس"، مبدياً إعجابه بالفن المصري المفرط بالشكلية والخاضع لقوانين لا تتغير. محظراً دخول الشعراء إلى جمهوريته، هؤلاء الغارقون بالظواهر الحسية[39].

و"أفلاطون" لا يدافع فقط عن هذا الاتجاه الفني المرتبط بالثابت والأساسي أو الجوهري، بالسكوني والعقلاني، في وجه اتجاه آخر يكرس الزائل والعرضي والنسبي والمتحرك

والانفعالي، بل ينتصر أيضاً للفلسفة كوسيلة للتأمل واكتشاف الحقيقة في وجه ثقافة جمالية تكرسها طبقة اجتماعية "لا يحتل الفن فيها مكانه فحسب، بل ينمو على حساب جميع مظاهر الثقافة الأخرى ويهدد بخنقها"[40].

إن هذه الثقافة الجمالية ذات مظاهر واضحة.

11 ـ الواقع الاجتماعي والفنون..

فالطبقة التي تستثمرها هي طبقة غنية، مشكّلة من أثرياء الحرب والازدهار الاقتصادي، ولقد استثمرت هذه الطبقة أرباحها في أعمال فنية، كمظهر من مظاهر المباهاة، فحلّ الطلب الشخصي، محل رعاية الدولة، وحلّ الذاتي محل العام، وأدى ذلك إلى انفصال النحت عن العمارة، وبعد أن كان العمل النحتي كبيراً، صار صغيراً، وصار النحاتون يرحلون عن اليونان إلى الشرق – مثل سكوباس[41] بحثاً عن العمل، حيث بدأ النشاط في ميدان النحت الأثري الضخم، فلم يشيد في أثينا في القرن الرابع أي معبد جديد[42].

وقد أدى التحول الاجتماعي إلى تغيير في الموضوعات، فصار الفنانون يبحثون عن الآلهة الأكثر شباباً واندفاعاً مثل الآلهتين "افردويت" و"ارتميس" بدل الأكبر سناً والأكثر وقاراً، مثل "هيرا" و"اثينا"[43].

ورافق ذلك إلغاء بعض المحظورات، التي كانت قبلاً تمنع تصوير بعض الموضوعات، والتي أصبحت الآن شعبية مثل تصوير الأنثى العادية[44].

والواقع أنه لم يصلنا من يونان القرن الخامس إلا تماثيل عاريين لفينوس، أما تمثال "براكستيل" الذي أنجز في حوالي عام 320 ق.م المسمى "فينوس سنيد" فقد رفض أولاً من سكان "كوس" فتقبلته بطيب خاطر جزيرة "سنيد" فقد كانت مشاعر التقوى الدينية القديمة، تفرض أن جمال فينوس يتوجب أن لا يُعرى. وقد ظلت هذه المشاعر حيّة ففرضت نفسها على سكان "كوس"[45].

إن الاتجاه إلى استقلال الفن وإبراز العنصر الجمالي، سيظهر في اليونان في أواخر القرن السابع[46]، ولكن يجب ألا ننسى أن الأساس النفعي للفن سيظلّ قائماً أيضاً حتى آخر العصر الآرخي[47]، وإذا كان الفن الكلاسيكي (القرن الخامس) قد حقق نوعاً من الارتباط بين نزعة مطابقة الطبيعة وبين التصميم، بدا أكبر في الفنون البصرية مما في الدراما[48]. فإن "ميرون" في "رامي القرص" يسجّل بداية النزعة الايهامية، وانتهاء التنظيم التصوري للعصر الآرخي[49]. أما في زمن "أفلاطون" (في آخر القرن الخامس ومنتصف الرابع) فقد غاب المثل الأعلى الرجولي كما عند "بوليكليت" بترفعه البطولي الارستقراطي والتوازن الدقيق بين الحركة والسكون، ليحلّ محله مفهوم "براكستيل" الذي يبدو فيه "هرمز" بجسم راقص أكثر منه بجسم رياضي، بل إن فيه من النعومة، إن لم نقل الخنوثة، بحيث أنها لا بد وأن تستثير "أفلاطون" فهنا التأكيد على العرضي والزائل والمؤقت والناقص، وعدم الاستقرار بحيث يتوجب على المرء الدوران حول التمثال كي يراه، وهذا التعبير النحتي يبدو وكأنه ترجمة للمفهوم السفسطائي "بأن عنصر المنظور يتحكم في كل حقيقة وفي كل معيار، وبأن تغيير وجهات النظر يؤدي إلى تغيير هذه الحقائق والمعايير"[50]. إن مثل هذا العمل - ومثل أعمال "براكستيل" - هو متعة للعيون، وإرضاء للحواس، ولذا فإنها لا بد وأن تستنفر عداء "أفلاطون" الذي لا يمكن أن يقنع بصورة أو قالب مفرّغ من المضمون الأخلاقي.

ولا بد أن نشير، أن الشاعر "يوريبيدس" والذي يبدو أنه مدين للسفسطائيين بوجوده، وكظاهرة في تاريخ الأدب، يتلقى من "ارسطو فانيس" النقد، بأنه يعمل على تقويض المثل الأخلاقية للارستقراطية القديمة ويهدم القواعد القديمة المثالية للفن دون تمييز بين الانتقادين بل يجمع بينهما في سياق واحد[51] مما يؤكد أن النظرة إلى الفن، كانت مرتبطة بواقع اجتماعي، وأنه كان هناك وعي بهذا الارتباط.

12 ـ جمهورية أفلاطون..

لكن.. ما الذي قاله "أفلاطون" في جمهوريته*؟..

* في كتاب "جمهورية أفلاطون" وهي ترجمة حنا خباز – دار القلم – بيروت – طبعة خامسة 1985. اختزل المترجم الكتاب العاشر، وقدّم ملخصاً فيما يخص هذه المسألة، ولذا اعتمدنا النص المنشور في كتاب "النقد – أسس النقد الحديث 1-3" تبويب: مارك شورد، حوزفين مايلز، جوردن ماكنزي- ترجمة: هيفاء هاشم- مراجعة: د. نجاح العطار- وزارة الثقافة السورية، دمشق – 2006 – ص13-35.

"يمكننا منصفين، أن نضع الشاعر بمحاذاة المصور، فهو يماثله في أمرين: الأمر الأول هو بعده بمراحل، عن الحقيقة في مؤلفاته.

والأمر الثاني هو اهتمامه بالجزء الأدنى قيمة من الروح، ونكون مصيبين إذا رفضنا السماح له بالبقاء في دولة منظمة تنظيماً حسناً، لأنه يثير المشاعر ويغلّبها ويقويها، بينما يضعف العقل. وكما هو الحال في مدينة، يسمح للأشرار فيها بالتسلط، ويقصى الأخيار عن الطريق، تكون نفس الإنسان، عندما يغرس المقلّد مزاجاً شريراً بتسامحه مع طبيعة الإنسان اللاعقلانية، التي لا تميز بين العظيم والحقير، بل تنظر إلى الشيء نفسه بالاستخفاف تارة والتعظيم أخرى. إذن فالشاعر صانع صور، وهو بعيد جداً عن الحقيقة[52].

لم يطلق "أفلاطون" هذا الحكم على الشاعر والمصور، دون مقدمات، ودون دعوى اتهام فماذا يقول؟..

أ- الصورة والتقليد..

أن أية مجموعة لها اسم مشترك، مما يفترض أن يكون لها مثالاً مطابقاً أو شكلاً معيناً، وأن هناك صانعاً أو خالقاً، وهو من خلق النبات والحيوان وخلق نفسه، وكذلك أشياء أخرى: الأرض والسماء وما تحت الأرض وما فوقها، كما أنه هو الذي يصنع الآلهة، وأن هناك طريقة أخرى لهذا الصنع، وذلك بإدارة المرآة حولنا، إلا أن هذه الطريقة والسريعة هي مجرد انعكاسات، وليست حقيقية ومثال ذلك أن هناك ثلاثة أسرة، أحدها كائن في الطبيعة، ويمكن القول أن خالقه هو الله(؟)، والثاني من صنع النجار، والثالث من عمل الرسام.

فإذا كان الأول هو الخالق،وكان الثاني هو الصانع، فماذا يسمى الرسام؟.. ويجيب أفلاطون: حسب التسلسل الطبيعي فهو محاك. لكنه يوسّع هذه النتيجة فيقول: والشاعر التراجيدي محاك أيضاً، وكغيره من المقلدين يبعد ثلاث مراحل عن الله وعن الحقيقة.

ب- الحقيقة والمحاكاة بالمظهر..

ويعود "أفلاطون" إلى الرسم، فيرى أن محاكاته هي محاكاة بالمظهر، وليس بالحقيقة وليقول: "البون شاسع بين المقلّد والحقيقة، وباستطاعته أن يقوم بجميع الأمور بمجرد أن يلمس جزءاً صغيراً منها، وهذا الجزء هو مجرد صورة. هاك مثلاً على ذلك: يقوم الرسام برسم نجار أو مصلح أحذية



عراف دلف برونز حوالي 470 ق م.



كريسيلاس ديوميد 440-430 ق.م.

قيمة كذكرى حسنة لشخصه، ويفضل أن يكون هو موضوع الثناء بدلاً من أن يؤلف قصائد الثناء".

ج- الحقيقة والمنفعة..

الاهتمام بالحقائق وليس بالمظاهر، هو الذي يقود إلى الأعمال الكثيرة القيمة، أي المفيدة للمجتمع والمدينة والدولة، لذلك يعدد "أفلاطون" ما فعله اسكلبيوس في الطب، وكاروندا س وصولون في التشريع، وتبلس وآناكارسس فيما يفيد الإنسان، وفيثاغورث في الحكمة، وليكون في النظام ليعود إلى هوميروس سائلاً: "يا صديقنا هوميروس إذا كنت – فيما تقوله عن الفضيلة – بعيداً درجتين وليس ثلاثاً عن الحقيقة، أي أنك لست بصانع أطياف أو مقلِّد، وإذا كان باستطاعتك أن تميز السبل التي تحسن أو تسيء إلى الإنسان في حياته الخاصة أو العامة، أخبرنا أي دولة استفادت من عونك" فيخلص أفلاطون على لسان محاور سقراط إلى النتيجة الثالثة:

"لم يسجّل عن هوميروس شيء من هذا القبيل. أما (كربوفلس) رفيق هوميروس، يا سقراط، ذلك الشاب العابث الذي طالما ضحكنا لمجرد سماع اسمه، فيحق لنا أن نهزأ من غبائه إذا كان كما قيل قد أهمل (هوميروس) أثناء حياته كما أهمله كثير من معاصريه" ليعود فيقرر المساواة بين الشاعر والرسام: "ألا ينبغي إذن أن نستنتج أن هؤلاء الشعراء جميعاً، مبتدئين بهوميروس، ليسوا أكثر من مقلِّدين يقلدون صوراً للفضائل وما شابهها، ولا يصلون إلى الحقيقة أبداً؟.. إن الشاعر كالفنان يرسم إسكافياً مع أنه لا يفقه شيئاً من هذه المهنة. وتُعجب صورته هذه من لا يعرفون عنها أكثر منه ويحكمون عليها فقط من خلال لونها وشكلها... وبالطريقة نفسها يقدم لنا الشاعر بكلماته وعباراته ألواناً من مختلف الفنون، مكتفياً من معرفة طبيعتها بالقدر الذي يمكّنه من محاكاتها. ويخيّل إلى غيره من الناس الذين يعادلونه في الجهل ويحكمون على الأمور من خلال كلماته فقط، أنه يبدع إذا تكلم عن صناعة الأحذية أو عن التكنيك الحربي أو أي موضوع آخر، مستعيناً بالبحر والإيقاع واللحن. وهذا هو التأثير الحلو الذي يكمن في طبيعة الإيقاع واللحن."

د- المحاكاة تسلية..

ويناقش "أفلاطون" مسألة المحاكاة، ووضع الشاعر والرسام من وجهة ثالثة فيقول: "هناك فنون ثلاثة تتعلق بجميع الأمور،



امرأة أثينية تقدم قربانا على قبر زوجها. 480-400 ق م.

(إسكافي) أو أي فنان آخر مع أنه لا يعرف شيئاً عن حرفتهم. وإذا كان فناناً ماهراً فباستطاعته أن يخدع الأطفال أو الأشخاص البسطاء عندما يريهم صورة النجار عن بعد، فيخيل إليهم أنهم ينظرون إلى نجار حقيقي" ثم ينعطف على الشعر ليقول: "لذلك إذا سمعنا إناساً يقولون إن كتّاب التراجيدي، وعلى رأسهم هوميروس، يعرفون جميع الفنون والأمور البشرية كلها بما فيها الفضائل والرذائل والأمور السماوية أيضاً، لأن الشاعر الجيد لا يستطيع أن يجيد النظم إلا في حال معرفته التامة بموضوعه، ومن لا يملك هذه المعرفة لن يكون شاعراً أبداً" ليخلص إلى النتيجة الثانية:

"إن الفنان الحقيقي الذي يعرف ما يحاكيه يهتم بالحقائق، وليس بالتقليد، ويرغب في أن يخلّف أعمالاً كثيرة



النحات فيدياس 448-435 ق م.

هي فن الاستعمال ثم فن الصنع ثم فن محاكاة ما صُنع... وكل بنية مادية أو معنوية، وكذلك كل عمل من أعمال الإنسان تقاس جودته أو جماله أو صدقه بالنسبة للفائدة التي حبته بها الطبيعة أو أكسبه إياها الفنان"

فإذا كان صاحب فن الاستعمال هو الذي لديه الخبرة الواسعة بالشيء الذي يستعمله، وكان فن الصنع، يأخذ تعليماته من الأول بالإصغاء والالتزام، فما هي الميزة التي يتمتع بها المقلِّد أو صاحب المحاكاة؟..

"لا هذا ولا ذاك، فهو لا يصل إلى الرأي الصحيح ولا يمتلك المعرفة بمحاسن أو سيئات محاكاته".

ليخلص إلى النتيجة الرابعة:

"المقلِّد لا يعرف شيئاً يجدر أن يُذكَر بالنسبة لما يحاكيه. والمحاكاة نوع من اللعب والتسلية."

هـ- التلقي وفق اتجاهين في الإنسان..

يسأل "أفلاطون": إلى أي موهبة في الإنسان يوجه الفنان مثل هذه المحاكاة؟..

فيرى.. أن في الإنسان اتجاهين متغايرين "أحدهما يجذب الإنسان نحو هدف معين، والثاني يجذبه في الاتجاه المعاكس، فنستطيع حينذاك أن نؤكد وجود مبدأين متغايرين في نفسه"، "أحدهما مهيأ لا تباع نصيحة القانون" و"أن نصّرف أمورنا بالطريقة المثلى التي يمليها العقل"، "وهذا هو الجزء الأسمى من أنفسنا المهيأ لا تباع الاقتراحات التي يمليها العقل" أما الاتجاه الثاني فهو الجانب الثاني "أعني الجانب الثائر – الذي يمدّنا – بنوعية كبيرة من المواد الصالحة للمحاكاة، بينما لا يسهل

تقليد المزاج الهادئ العاقل بسبب توازنه، وإذا قلّد فلا يستساغ خصوصاً في مهرجان عام أو في مسرح يعجّ بجمهور غير منظم وغير متميز. فهذا الشعور المتزن غريب عنهم كل الغرابة"

الجزء الأول يأخذ بفنون القياسات والحساب والوزن التي "تهرع لإنقاذ العقل البشري فلا تعود المظاهر تؤثر فينا بعظمتها أو ضآلتها أو كثرتها أو ثقلها بل تذعن بدورها لهذه الحسابات والمقاييس والأوزان"، "وهذا ما تقوم به القوة العاقلة الحاسبة في النفس"، بينما "الجزء الثاني الأقل شأناً" لا يأخذ بهذه القياسات، مع العلم "أن الجسم الذي يظهر ضخماً عن قرب يبدو صغيراً إذا شوهد من بعد... وإذا كان هذا الجسم خارج المياه رأيته مستقيماً وإذا كان داخلها رأيته معوجّاً، كما أن الجسم المقعر يصبح محدّباً نظراً للخداع البصري الذي يتعرض إليه النظر بالنسبة للألوان. وهكذا ينكشف وجود أنواع عديدة من الخلل في باطننا، وهي تشكل نقطة الضعف في العقل البشري التي يحتال عليها فن السحر والخداع البصري بواسطة استعمال النور والظل وغيرهما من الطرق المبتكرة التي لها فعل السحر في نفوسنا".

ثم يستخلص "أفلاطون" النتيجة الخامسة فيقول:

"هذه هي النتيجة التي كنت أسعى للحصول عليها عندما قلت عن التصوير إذ يقوم بعمله على الوجه الصحيح يكون بعيداً جداً عن الحقيقة ورفيقاً وصديقاً وعشيراً لجزء من أنفسنا بعيد البعد ذاته عن العقل. وهو بذلك ليس ذا أهداف سليمة أو حقيقية، وكذلك الرسم أو المحاكاة عامة". "والتقليد يحاكي أعمال الإنسان سواء كانت إرادية أم غير إرادية، وما يترتب عليها من نتائج حسنة أو سيئة، حسب مخيلة المقلّد، تفرح السامع أو تحزنه على التوالي."، "فالشاعر المقلّد الذي يسعى وراء الشهرة لا يكون شاعراً طبيعياً ولا يقصد بفنه أن يرضي أو يؤثر على الجزء العقلاني من الروح بل إنه يفضّل المزاج الحار المتقلب الذي يسهل تقليده".

وبالنتيجة.. فإن "فن المحاكاة هو فن تافه يقترن بما هو تافه وينجب ما هو تافه".

و- الفنون تتوجه إلى الانفعالات..

إن هذه الفنون تتوجه إلى الجانب الأدنى من الروح، وإذا كنا ننجذب إليها، فذلك لوجود عنصر المشاركة الوجدانية لدينا. إن الشعر يهيج الطاقة الضاحكة والشهوة والغضب والرغبة والألم واللذة، وهو يغذي هذه الانفعالات بدلاً من أن يجففها، ويترك لها الحكم بالرغم من وجوب ضبطها إذا أراد البشر أن يزيدوا من سعادتهم وفضائلهم". ويخلص "أفلاطون" إلى القول:

"نحن مستعدون للاعتراف بأن هوميروس هو أعظم الشعراء وطليعة كتّاب التراجيديا. غير أننا يجب أن نظل ثابتين على اعتقادنا بأن الأناشيد الدينية للآلهة ومدائح مشاهير الرجال هي الشعر الوحيد الذي يسمح بقبوله في دولتنا. لأننا إذا تعدّينا هذا الحدّ وسمحنا بدخول عروس الشعر المعسول سواء في الملاحم أو الشعر الغنائي فحينئذ تحكم دولتنا اللذات والآلام بدلاً من القانون والعقل البشري الذي تقرر بالإجماع أنه خير الأمور".

ز- العقل والفلسفة..

العقل هو الذي يجبر "أفلاطون" على إقصاء الفن الذي يتمتع، بالمزايا التي أشار إليها في جمهوريته، وهو يعترف "أن هناك نزاعاً قديماً بين الشعر والفلسفة"، لكنه مستعد أن يؤكد لصديقته "الحلوة وأخواتها من الفنون المقلّدة، أنه يسرّنا استقبالها في دولتنا إذا قدّمت لنا البراهين الكافية على ضرورة وجودها في دولة منظمة تنظيماً حسناً فنحن نشعر بسحرها إلى حد بعيد. غير أن ذلك لا يمنعنا من التمسك بالحقيقة". وإلا وإذا ما أخفق دفاعها "فعلينا أن نتخلى عنها كعاشق يتخلى عن معشوقته، ولن يخلو هذا الأمر من الصراع. ونكون حينذاك أشبه بغيرنا من الأشخاص المتيمين الذين يضغطون على أنفسهم إذا اعتقدوا أن هذه الرغبات تتعارض مع مصالحهم. إن محبتنا للشعر التي غرسها فينا التعليم الذي تلقيناه على يد الدولة النبيلة يحدونا أيضاً إلى الرغبة في ظهور الشعر بأجمل مظهر وأصدقه".

وينهي "أفلاطون" تحليله ليقول:

"ومهما كانت الأحوال فنحن نعرف تمام المعرفة أن الشعر كما وصفناه لا يمكن اعتباره ساعياً جاداً وراء الحقيقة وعلى من يصغي إليه أن يأخذ جانب الحذر اتقاء لغوايته، وأن يجعل كلامنا قانونه حرصاً على سلامة بلده التي يحبها من أعماق قلبه... فالعواقب خطرة... و ما الذي يربحه الفرد إذا أهمل العدل والفضيلة في سبيل الشهرة أو المال أو السلطة أو الإثارة الشعرية".

13 ـ نقد أم تطور أفلاطوني..

يعتبر موقف "أفلاطون" العدائي للشعراء والمصورين "أول مثال في التاريخ للثورة على الفن من أجل المحافظة على أوضاع سائدة – إذ أن العداء للفن لم يكن قبل أفلاطون معروفاً على الإطلاق- كما نجد أولى حالات الشك في احتمال وجود تأثيرات ضارة للفن"(53).

والسؤال: هل هذا موقف "أفلاطون" القطعي من الفن؟..

إذا عدنا إلى التاريخ الزمني للمحاورات، فإن محاورة "الجمهورية" تعود إلى فترة النضج الفكري لأفلاطون، التي تضم المحاورات: "غورغياس"، و"مينون"، و"اقراتيلس"، و"المأدبة"، و"فيدون"، وأخيراً "الجمهورية".

في حين أن محاورات الشباب هي: "خارميدس"، و"لاخيس"، و"ليزيس" و"إيون".

تأتي بعدها المحاورات التي تعود إلى محاكمة "سقراط" وسجنه، وهي:

"دفاع عن سقراط"، و"اقريطون".

وبعد فترة النضج تأتي طائفة من المحاورات الميتافيزيقية وهي:

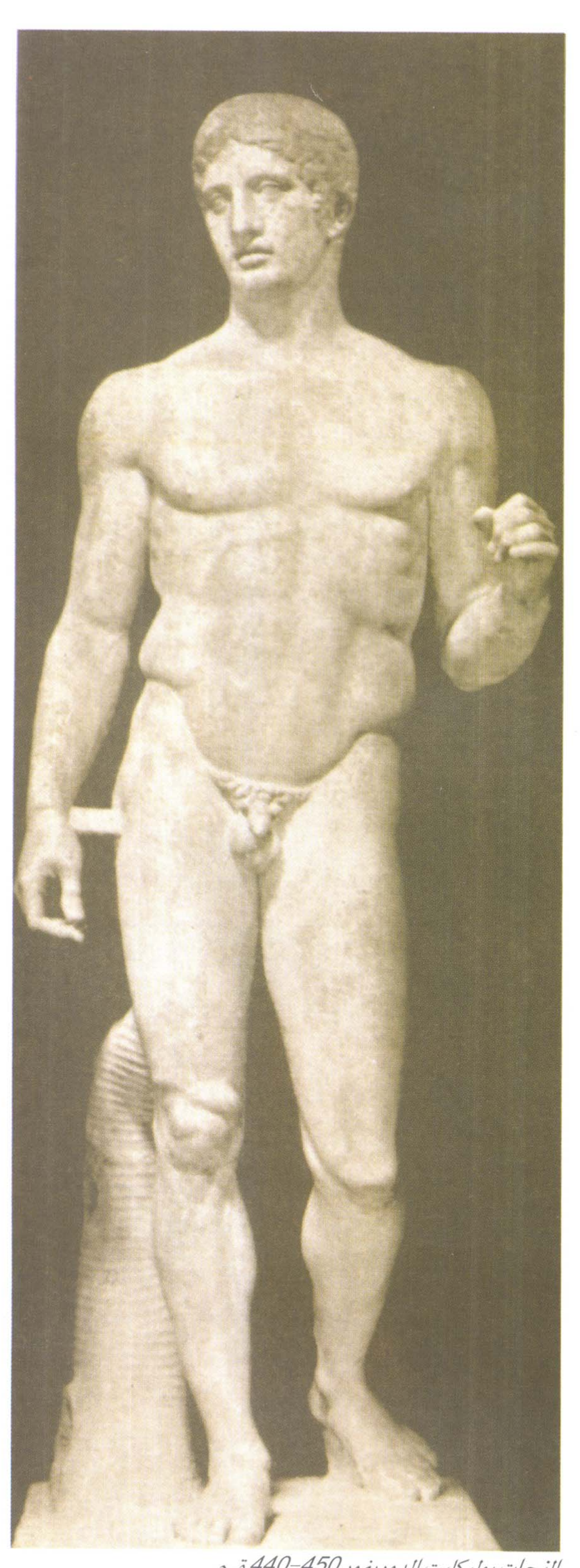
"فيدروس"، و"ثياتاتوس"، و"بارمنيدس"، و"السفسطائي"، و"السياسي".

أما محاورات الشيخوخة فهي "فيلابوس"، و"تيماوس"، و"اقريتياس"، و"القوانين"(54).

وبهذا نستطيع التقرير أن "الجمهورية" و"المأدبة" هما من فترة واحدة، في حين أن "فيدروس" تأتي بعدهما. فإذا كانت الأولى تدور حول العدالة وتنظيم الدولة، فإن الثانية، تدور حول الجمال وفلسفة الحب، بينما تدور الثالثة حول الخطابة والجمال، فهل من اختلاف أو جديد في "المأدبة" و"فيدوس" عما رأيناه في "الجمهورية" وقد استعرضناه؟..

أ- محاورة المأدبة (فلسفة الحب)..

كتبت المحاورة حوالي عام 385 ق.م، لكن أحداثها تعود إلى عام 416 ق.م، جمعت شخصيات متنوعة الاتجاهات والمستويات، لتبدي آراءها في مجال الحب، ممهدة لاستخلاص "سقراط" النقاط الأولية:



النحات بوليكليت الدوريفور 450-440 ق.م.

"1- إن الحب اسم إضافة مثل الأب والأم ويتطلب موضوعاً محبوباً.

2- إن الحب يريد محبوبه.

3- إنه لا يريد ما يملك.

4- ما دام غاية الحب الجمال، فلا يمكن أن يكون الحب جميلاً ولا خيراً، لأن الجمال هو الخير"[55].

ليعرض "أفلاطون" نظريته في المثل وعلاقتها بالجمال. وهذه النظرية وضع أساسها "سقراط" التاريخي، كما يقول "و. هاملتون": "ببحثه عن الماهيات الكلية للتصورات الأخلاقية، ولكن النظرية الكاملة، التي وضعها أفلاطون تتجاوز ما لم يخطر لسقراط على بال"[55]مكرر.

وتقول نظرية المثل، أن الأشياء المادية والمجردة، تندرج تحت اسم مشترك له مثال في العالم الأزلي الخالد، وظواهر العالم الحسي المتعددة والمتغيرة، هي ظلال لعالم المثل، تستمد حقيقتها من المشاركة الجزئية مع الوجود الحقيقي لعالم المثل الخالدة، التي تنتظم في نظام هرمي قمته الخير. والحكيم.. هو الذي يرقى – وبالمران العقلي – من عالم الحس، إلى الجمال المطلق، الذي كانت تشاهده النفس، قبل اتصالها بالبدن، ولكن كيف السبيل إلى ذلك؟..

بالحب.. فالحب – كما تقول ديوتيما وهي شخصية مبتكرة – جسر بين العالم الحسي الفاني، وبين العالم العقلي الخالد. فالناس جميعاً محبّون، لكنها تلاحظ، أن له ثلاثة أنواع:

1- الحب الجنسي، وهو أدنى مراتب الحب، يحقق شيئاً من الخلود عن طريق التناسل.

2- الحب النبيل: وهو ارتباط عقلين بجمال الروح، ومن ثماره الآثار الفنية، ومظاهر التقدم الحضاري والاجتماعي.

3- حب الحكمة: وهو الذي يرقى من حب نماذج الجمال الحسية الفردية، إلى حب الجمال الحسي عامة، ومنه إلى جمال الروح، فإلى الجمال الروحي عامة، ومنه إلى جمال المعرفة "ليرقى الحكيم إلى مشاهدة مثال الجمال ذاته، الذي يتيح له معرفة كاملة بحقيقة الكون بأسره"[56]، وهذا هو الحج العقلي.

وما يستخلص من هذه المحاورة، فيما يخصّ موضوعنا:

1- أنها لا تقدم رأياً نقدياً مباشراً بالفن، إنما تقوم بنقد السبيل إليه.

2- تكشف وجهاً من الجدل الأفلاطوني، فيما يخصّ مفهوم الجمال، وهو مطلب فني.

3- إن شكّ "ديوتيم" بفهم "سقراط" لأسرار الحب، يترك فسحة للاحتمال والتخمين، في حقيقة هذا الصعود العقلي.

4- في الصعود من الجمال المطلق إلى الخير المطلق، وهو مجال يصعب التعبير عنه، يتراخى المنطق العقلي، حيث تقول "ديوتيما": "ومن يصل إلى هنا، يستطيع أن يدرك الجمال الآلهي، حيث يوجد بمعزل عن كل شيء، وحيداً فريداً!"[57]، أليست هذه تجربة صوفية؟..

5- إذا كان الحج العقلي قد وصف في "الجمهورية"، فإن الشيء الجديد في "المأدبة" أن ذلك الحج، يتمّ بإلهام من الحب[58].

ب- محاورة "فايدروس" (عن الجمال)..

تعتبر هذه المحاورة صحيحة ومؤكدة النسبة إلى أفلاطون، فقد ذكرها "أرسطو" واتفق معه القدماء في ذلك[59]، أما تاريخها فيعود إلى الفترة السابقة، على رحلته الثانية إلى صقلية حوالي عام 366 ق.م، ولما كانت محاورتا المأدبة وفايدروس، تعودان، إلى ما قبل هذه الرحلة، وكانت المأدبة قد كتبت حول 385 – 380 ق.م، فلا يمكن أن تكون الفترة بينهما، أقل من عشر سنوات، أما أحداث المحاورة فتعود إلى حوالي 410 ق.م[60]، ويتضمن موضوعها: الحب، والنفس، والخطابة، ويقول "ليون روبان": "والواقع أن الموضوع الرئيسي في المحاورة هو دراسة الخطابة... غير أن أفاضته (يعني أفلاطون) في الحديث عن الحب والنفس، لا يجعلهما موضوعين عارضين لا صلة لهما بالموضوع الرئيسي. بل إن العناية الكبيرة التي يكرسها لهذين الموضوعين، يكشف عن الصلة الوثيقة التي تربط هذه الموضوعات الثلاثة بعضها بالبعض الآخر"[61].

يوضح "أفلاطون" في "فايدروس" طبيعة الحب، أكثر مما هو في "المأدبة"، فالحب هوس مقدس وإلهام من الآلهة، يؤثر في إصلاح النفس البشرية، ومعاونتها لمعرفة الحقيقة الفلسفية. ولهذا الهوس أربعة أنواع:

1- هوس النبؤة، مثل كاهنات أبوللو، ويعود إلى "أبوللو".

2- هوس الكشف الصوفي، كما في الأسرار الدينية،



النحات فيدياس ، أبولون 450 ق م

ويعود إلى "ديونيزيوس".

3- هوس ربّات الشعر، فشعر المهرة، يخفت أمام شعر الملهمين. ويعود إلى ربات الشعر.

4- هوس الحب الذي يعود بخيرات كثيرة على المحب والمحبوب. ويعود إلى أفروديت و"ايروس"(62).

أما النفوس فهي خالدة، كانت تعيش في مكان ما، يعلو في السماء، تتأمل مثل الجمال والحق والخير، لكن هذه النفوس مركّبه، فمنها النفوس الالهية، ونفوس الجان، والنفوس البشرية، وحين يختل توازن النفوس البشرية، تسقط في جسم إنساني، فتتفاوت منازلها، حسب معرفتها بالحقائق المثالية، وقدرتها على التذكر(63). وهذه المنازل تسع مراتب*، يشغل الشعراء والفنانون المرتبة السادسة منها، ويشغلون أنفسهم بالمحاكاة.

وهنا يأتي دور الفلسفة، التي تساعد النفوس على الارتفاع مرة ثانية، إلى عالم المعقولات الخالدة، ليقودها هوس الحب في هذا المسعى. وبما أن النفس، تمثل منزلة وسط بين عالم المعقول وبين عالم المحسوس، فهي بحاجة لمعرفة تعلو على التدريب العقلي والإدراك الحسي.

إن نفس الفيلسوف المملؤة بالجمال المطلق، تنفعل بالجمال الحسي الذي تصادفه على الأرض، حين تتذكر الجمال المثالي، الذي هو أقرب الماهيات للنفس الإنسانية وأكثرها وضوحاً، (الجمال كما يقول برقلس هو الذي يدفعنا إلى التطلع إلى العالم العلوي، الذي يربطنا بالعلة الأولى وفي شرحه على القبيادس... يستخرج كلمة الجمال من فعل ينادي أو يدعو)(64).

ولما كانت كل نفس في العالم السماوي، تتبع إلهاً، فإنها في الحياة الأرضية تتطلع إلى المحبوب، الذي له صفات الإله، وحين تجده تندفع إليه مرغمة وتقدسه. وهذا الحب ينعكس في مرحلة تالية من المحبوب إلى المحب، حيث يوصل تبادل الحب إلى غايته وهي الفضيلة والرغبة في العالم الإلهي.

وهنا يأخذ "أفلاطون" بمعالجة فن الخطابة، فينتقد أعلامه المعاصرين، لعدم اكتراثهم بحقيقة الموضوعات، وتلاعبهم بالأفكار وإشاعة الغموض. فالخطابة تتطلب الاعتماد على الفلسفة، لأنها "فن قيادة النفوس" كما تتطلب معرفة النفس، وحقيقة ما تتحدث عنه. فأفلاطون يرى "أن كل فن حقيقي ليس مجرد ممارسة وتمرين عملي، وإنما هو معرفة ودراسة للفنون الأخرى التي تربطه بها صلات مشتركة"(65). وخير مثال على الخطابة الصحيحة، خطابة "بريكلس".

لا بد للخطيب، وفق أفلاطون، أن يستعين بالفلسفة، لأن الحب الفلسفي يدفعه إلى معرفة عالم المثل، ولكن الحب لا يكفي، بل لا بد من منهج، وهذا المنهج هو الجدل، فن القول، وفن التفكير، وهو يسير باتجاهين: أحدهما صاعد من المحسوس إلى المعقول، لتجاوز الكثرة إلى الوحدة، أي إلى فكرة أو صورة أو مثال والثاني هابط، فهو يمضي من تجزئة الفكرة الواحدة إلى أنواع لا تنقسم. ولا يوجد بعدها إلا الأمثلة الفردية. أي من الوحدة إلى الكثرة(66).

نستخلص من هذه المحاورة:

1 أن هناك تطوراً في تفكير "أفلاطون"، في مفهوم المثل، وفي مفهوم النفس، وفي مفهوم الحب.

2 أفلاطون ليس عدواً للفن، وإنما لا تجاه من اتجاهاته، عرف في عصره.

3 الجمال أقرب الماهيات للنفس الإنسانية.

4 لأفلاطون وجهة نظر إيجابية بالإلهام، وما هو غير عقلاني.

5 المحاورة تفسر الإبداع، كما تفسر التلقي.

6 القول بمعرفة تتجاوز التدريب العقلي والإدراك الحسي، مما يعيدنا إلى مفهوم المزيج والنسبة والاعتدال في الفيلفس.

14 - نظرية الصور والفن الاسلامي..

* الدرجة الأولى: النفس ذات الرؤية الشاملة، تستقر في رجل تهيأ لأن يكون فيلسوفاً محباً للحكمة أو محباً للجمال، أو رجل تزود بالثقافة وصقله الحب.
الدرجة الثانية: تستقر في ملك يحكم بالقانون أو محارب ماهر بالقيادة.
الدرجة الثالثة: تحيا في سياسي أو رجل أعمال ومال.
الدرجة الرابعة: فهي لرجل محب للتمرينات الرياضية أو معنى بإصلاح الجسم.
الدرجة الخامسة: تصلح لحياة عرّاف أو رجل عكف على طقوس العبادة.
الدرجة السادسة: تناسب شاعراً أو فناناً ممن يشغلون أنفسهم بالمحاكاة.
الدرجة السابعة: توافق صانعاً أو مزارعاً.
الدرجة الثامنة: لمحترفي السفسطة أو فن خداع الجمهور.
الدرجة التاسعة: فهي للطاغية. (فايدروس – ترجمة أميرة حلمي مطر- دار المعارف بمصر – 1969 – ص 75)

لا يشكّ أحد بتأثير الفلسفة اليونانية على المسلمين، وخاصة.. الأفلاطونية والفيثاغورية والارسطية والأفلوطينية، وذلك من خلال الترجمات في الفترة العباسية[67]، فإذا أضفنا إلى هذا أن الشرق الهلنستي كان معجوناً بهذه الفلسفات قبل المسيحية وقبل الإسلام، حتى أن الافلوطينية - تبدو لبعض - وكأنها نتاج سوري، فإن هذا سوف يضعنا، على أرضية ومسيرة الفكر الفلسفي، المتجذر في الأرضية الثقافية للفكر الإسلامي[68]. ومن المؤكد كما يشير الكسندر بابادوبولو- أن المسلمين قد تأثروا بنظرية أفلاطون[69] حول عالم الصور أو المثل، ونظريته في الحب بخصوص الجميل، ولكن أهم نقطة في هذا التأثير، كانت الصور الأعداد النقية والجميلة، فاستخدم الفنانون الأشكال الهندسية في التزيين لأنها تشكل الواقع الجوهري والأكثر جمالاً بالمفهوم الأفلاطوني، أما في التصوير التمثيلي، فلم يمثلوا الإنسان، وإنما مفهوم الإنسان، دون أن ننسى أنهم استخدموا الاسبيرال والأرابسك، كمنظومات هندسية، تجلى جمالها بكل وضوح في العمارة.

وجدير أن نشير أخيراً، أن لأفلاطون نظرية في الألوهية، حيث يتبدى الفن الآلهي بخلق الصانع للأشياء من خلال تأمل هذا الصانع للصور[70]، فترى كانت هذه النظرية وراء الرأي المستظهر عند بعض المسلمين، بأن عمل الفنان مضاهاة لخلق الله؟.. وهل كان هناك التباس بين مفهوم المحاكاة، وبين مفهوم المضاهاة؟..

15 ـ الاستطيقا في الفكر الغربي.

إن تمييز "أفلاطون"، بين عالم العقل وهو الجزء الأسمى في الإنسان، وبين عالم الحس والانفعالات، وهو الجزء الأدنى استخدم- وفق بومجارتن واضع علم الجميل- من قبل الفلاسفة اليونانيين وآباء الكنيسة الذين ميزوا بين موضوعات الإحساس أو الجمال Aestheta، وبين موضوعات التفكير noeta، وكان واضحاً لهم أن موضوعات الإحساس لا تتطابق مع الأشياء المدرجة بالعقل، لأن الأشياء التي لا تكون ماثلة بالفعل تسمى بالمتخيلات. إن موضوعات الفكر باعتبارها ما يمكن معرفته بملكة المعرفة الأسمى هي موضوع المنطق، أما موضوعات الإحساس أو الجمال فهي تمتّ إلى العلم الجمالي أو علم الجمال[71].

ولقد طرح "بومجارتن" هذا التمييز متأثراً بالتمييز الديكارتي بين "الأفكار الواضحة" وبين "الأفكار الغامضة" ومتأثراً أيضاً بالنفساني "كريستيان وولف" الذي تكلم عن قوى عليا وقوى دنيا، ثم جعل علم الجمال، لكي يبحث في تقييم الإدراك الحسي الإنساني[72].

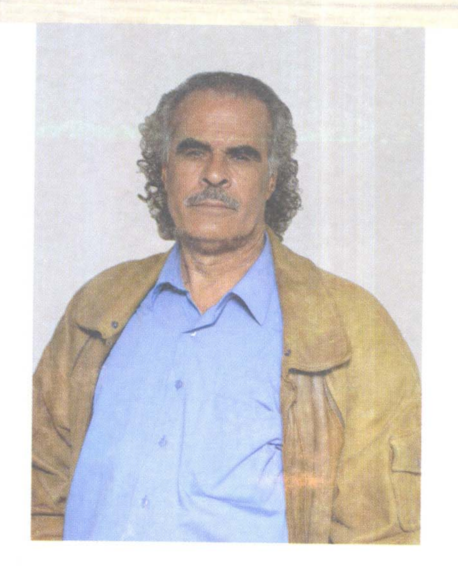
ويقول "جيمينيز"، أن "بومجارتن" كان يعلم أن علم الجمال science de beaux، لم يكن أعدّ في زمانه، ولذلك كان يتمنى قيام الاستيتيك، ليأخذ على عاتقه مجال الذاتية subjectivitć أو حسب تعبيره "الفكر الجميل schön esdenkén" لكن هذه الذاتية واسعة جداً، ومحددة بشكل سيء، فهي تتضمن: الإحساس، الخيال، المشاعر، الحماسة، الذوق، الرائع، الشغف الذاكرة الخ.. وبمعنى آخر كل ما سعى الشعراء والفلاسفة والفنانون لتحديده بواسطة مفاهيم، دون أن يصلوا إلى أفكار واضحة، ومحددة بشكل عام، وملائمة للكل، وقابلة للتطبيق في كل حالات الأشكال[73].

* * *

(1) بدوي، عبد الرحمن: أفلاطون مكتبة النهضة المصرية- طبعة ثالثة، القاهرة. 1954، ص 238.
(2) الحسين، قصي: النقد الأدبي عند العرب واليونان المؤسسة الحديثة للكتاب - طرابلس لبنان 2003 ص 231.
(3) Jimenez, M.: qu'est-ce que l'esthćtique? Gallimard folio 303-essais - 1997, P. 115
(4) Ibid, p.116.
(5) الحسين، قصي: النقد الأدبي ص 253.
(6) طرابيشي، جورج: معجم الفلاسفة - دار الطليعة بيروت 1987ص 65.
(7) الحسين، قصي: النقد الأدبي... ص 253.
(8) طرابيشي، جورج: معجم الفلاسفة، ص 65.
(9) أفلاطون: المأدبة- ترجمة: وليم الميري دار المعارف بمصر، 1970ص 73، 82.
(10) الحسين، قصي: النقد الأدبي... ص 232.
(11) المصدر السابق، ص 233.

(12) أفلاطون: الفيلفس، تحقيق وتقديم: أوغست دييس تعريب: الأب فؤاد جرجي بربارة- وزارة الثقافة دمشق – 1970 ، ص 9
(13) أفلاطون : المأدبة.. ص 82.
(14) الحسين، قصي: النقد الأدبي... ص 237.
(15) فانكين، يوري: محاكمة سقراط- ترجمة ماجد علاء الدين، ود. محمد مخلوف، دار بردى- 1989 ص 98.
(16) المصدر السابق، ص 225.
(17) الحسين، قصي: النقد الأدبي ... ص 234 - 235.
(18) الحسين، قصي: النقد الأدبي ... ص 234.
(19) طرابيشي، جورج: معجم الفلاسفة، ص 66.
(20) الحسين، قصي: النقد الأدبي... ص252.
(21) المصدر السابق، ص 252.
(22) أفلاطون: طيماوس تحقيق وتقديم:البيرريفو ترجمة: الأب فؤاد جرجي بربارة وزارة الثقافة دمشق 1968 ص 19.
(23) الحسين، قصي: النقد الأدبي، ص 235.
(24) مارك شورد تبويب: النقد- أسس النقد الأدبي الحديث، 1-3، جوزفين مايلز ترجمة: هيفاء هاشم مراجعة: د.نجاح العطار- وزارة جوردن ماكنزي الثقافة- دمشق- طبعة ثانية -2005 ص 36 – 37.
(25) بدوي - عبد الرحمن: أفلاطون – ص 238 – 243.
(26) هاوزر، آرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ – جزء أول – ترجمة: د. فؤاد زكريا دار الكاتب العربي للطباعة والنشر القاهرة ص 119
(27) طرابيشي، جورج: معجم الفلاسفة – دار الطليعة – بيروت، ص 64-65.
(28 و29 و30) أفلاطون: رجل الدولة نقله إلى العربية: د. أديب نصّور دار بيروت ودار صادر بيروت 1959، ص 5 – 7.
(31) هاوزر، آرنولد- الفن والمجتمع – ص 103.
(32) أفلاطون: الفيلفس
(33) أفلاطون: فايدروس ، ص 6.
(34) أفلاطون: رجل الدولة، ص 9 , 11.
(35) المصدر السابق، ص 111
(36) المصدر السابق، ص 112.
(37) المصدر السابق، ص 113.
(38) المصدر السابق، ص 114.
(39 و40) المصدر السابق، ص 120.
(41) Devambez, p.: Histoire mondiale de la sculpture , Grсce- Hachette- 1978 – p. 25.
(42) هاوزر: الفن والمجتمع... ص 121.
(43) المصدر السابق، ص 120 , 121.
(44) المصدر السابق، ص 121.
(45) Clark. K.: le nu- to. 1. trad. Par- laroche martin- le livre de poche – Paris- 2e tri. 1969 P.133.
(46) هاوزر: الفن والمجتمع ... ص ص 99.
(47) المصدر السابق، ص 98.
(48) المصدر السابق، ص 108.
(49) المصدر السابق، ص 109.
(50) المصدر السابق، ص 113.
(51) المصدر السابق، ص 103.
(52) مارك شورد تبويب "النقدأسس النقد الحديث1-3/ ترجمة: هيفاء هاشمجوزفين مايلز مراجعة: د. نجاح العطار وزارة الثقافة السورية جوردن ماكنزي دمشق 2006 ص 31.
(53) هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ص 120.
(54) طرابيشي: معجم الفلاسفة ، ص 66.
(55) أفلاطون: المأدبة ، المقدمة من ص 15.
(55)مكرر المصدر السابق ، ص 15 ، 16.
(56) أفلاطون: المأدبة – ترجمة: وليم الميري ، ص 17.
(57) المصدر السابق، ص 70.
(58) المصدر السابق، ص 17،
(59) أفلاطون: فايدروس ترجمة: د. أميرة حلمي مطر، دار المعارف بمصر 1969 ص 19.
(60) المصدر السابق، ص 22.
(61) المصدر السابق، ص 29.
(62) المصدر السابق، ص 66 ، 69، وص 104.
(63) المصدر السابق، ص 69 ، 70 وص 75.
(64) المصدر السابق، ص 79 ، حاشية رقم (1).
(65) المصدر السابق، ص 34.
(66) المصدر السابق، ص 106.
(67) مرحبا، محمد عبد الرحمن: من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية منشورات عويدات / بحر المتوسط- بيروت/باريس-طبعة ثالثة 1983.
(68) بدوي، عبد الرحمن: أفلاطون في الإسلام-- دار الأندلس- بيروت- الطبعة الثالثة 1983الأفلاطونية المحدثة عند العرب-وكالة المطبوعات.الكويت .الطبعة الثانية 1977
(69) Papadopoulo,A.: l'islam et l'art mulman Mazenod-paris- 1976- p. 40 ، 41.
(70) بدوي، عبد الرحمن: أفلاطون – ص 233 ، 337.
(71) مجاهد عبد المنعم مجاهد: دراسات في علم الجمال- عالم الكتب بيروت طبعة ثانية 1986 – ص 16.
(72) Jimenez, M.: qu'est-ce que l'esthсtique? P. 123.
(73) Ibid, p. 123.

لوحة للفنان خزيمة علواني



محمد الوهيبي ..
الفنان المسكون بالحزن ..!!
و بالامل ..!!

■ أجرى الحوار بثينة الشيخ عبيد*

الفنان "محمد الوهيبي" فنان فلسطيني مسكون بقضيته الفلسطينية ، وبأحزان و آلام شعبه ، و هو يصور ويقول و يعبّر عن هذا ، لكنه يوشّح حياته و قضيته بالأمل ، الذي لم يقله صراحة بشعار ، أو بصيغة هتاف ، إنما بمفردات كل ما يتحول و كل ما يلد ، و كل ما يتجدد .

معه كان هذا اللقاء :

■■ كيف كانت البداية للمضي في هذا المشوار الطويل ؟

– في الطفولة كانت البداية ،حينها كنا نرسم الخطوط البسيطة الواهية الممتدة على طول الطريق الإسفلتي بقطع من الحوار أو من أحجار الجير الأبيض وهكذا استطعت حينها الحصول على خطوط بيضاء على سطح أسود ،وهذه كانت أول خطوطي في الرسم .

خلال المرحلة الإعدادية والثانوية وفي أثناء زياراتي للمتحف الوطني التي كنا نقوم بها لمعرض الخريف الذي كان يقام سنويا تعرفت على الفن،حيث كان الأساتذة الكبار يعرضون فيه أعمالهم وكنا ننظر إلى هذه الأعمال بشيء من الرهبة والخوف الشديدين .لم نكن حينها أصحاب خبرة واسعة و كانت بالنسبة لنا أول خطوط التعبيرية والتجريد . كنا نؤمن بالمسألة الواقعية وتفنيدنا للحالات الطبيعية كفن وفي ذلك الزمن تعرفت على عدة أسماء لفنانين كبار وعلى أعمالهم التي كنت لا أعرف من تقنيات العمل فيها إلا القليل فقد كانت خبرتي ما تزال بسيطة وهذه أعتبرها أولى الخطوات لي على طريق الرسم .

■■ بعد إنهاء دراستك في دار المعلمين توجهت إلى التدريس ثم تعود للدراسة في كلية الفنون فماذا حصل وقتها ؟

شغفت بالفن وتمنيت الدخول إلى كلية الفنون إلا أن الظروف المادية حالت دون دخولي إلى هذا الفرع واستطعت في حينها أن أنتسب لدار المعلمين ،قمت بعدها بالتدريس لمدة سنة إلى أن سمحت لي الظروف بأن أتقدم لفحص الباكالوريا مرة أخرى والتقديم إلى كلية الفنون ثم دخلت فيها قسما أحسست أنه يلبي فيَ رغبة ما وهو قسم الحفر، وبعد أن اطلعت على تجارب عديدة اذكر منها للفنان لوحات (رام فهد) وهي لوحات قوية كان قد استخدم فيها تكنولوجي لا أعرفها، وكنت دائما أقرأ بالمجلات عن الحفر بالماء القوي ،أو الحفر بالليتوغراف ولم أكن أعرف ما هي المواد لذلك أحببت أن أدخل هذا القسم وأتخصص به .

■■ ماذا نستطيع أن نعرف عن التقنيات الخاصة بمحمد الوهيبي؟

– الحفر هو خط علمي وليس خطاً عفوياً مثل التصوير الذي

* صحفية.


2004



نستطيع فيه الرسم على الخشب أو على الجدار رسماً مباشراً إنما الحفر هو موضوع آخر له تقنيات خاصة نرسم رسوم خطية على اللوحة ثم نحفر هذه اللوحة عن طريق الأحماض سواء كان على الحجر أو على اللينيليوم أو على الخشب أو على المعدن وهي بذلك تكون بحاجة لمعاملة خاصة والجهد هنا هو جهد تقني ،أما الجهد الأكبر هو على من يطلب هذا العلم سواء كان بخطه، أو بدراسته الواقعية ،أو بأفكاره، وأنا شخصياً بعد تخرجي من كلية الفنون

وتعرفي على كل تقنيات الحفر بقيت لمدة خمس سنوات لا أعرف ماذا أفعل لعدم توفر مكبس لدي وبقيت خمس سنوات أجرب كيف أستطيع أن أصنع لوحة محفورة وليست مطبوعة ومن خلال التجارب التي أجريتها استخدمت نفس تقنيات الحفر ولكن كانت أدواتي هي المنقاش والمشرط ،وأما الطباعة فلم أقم بطباعة أي لوحة وقمت فقط بصناعة اللوحة الأصلية لذلك كانت أعمالي كلها تحمل طابعي الخاص وتقنيتي الخاصة بي ، ومن خلال المشوار



الطويل استطعت أن اكتسب بعض الخبرات والتجارب التي أعتبرها أهم درب للوصول إلى شخصية محددة. كما يتحدد الموضوع أيضا بإمكانية التنفيذ، فلكل سطح ينفذ عليه عمل ما استطاعة، فلقطعة الكرتون استطاعة، وللقماش استطاعة بالإضافة إلى أنني في البداية كنت أرسم باللونين الأبيض والأسود فقط ثم قمت بتطوير الحالة بإدخال لونين أو ثلاثة وبإدخال الورق المذهب، والمهم هنا أن يخرج العمل بأداء معقول ضمن الإطار الفني للوحة.

■■ هل أعطاك انقطاعك عن الألوان وعن اللون الأحمر المحرم في بيئتك خصوصية في استخدام هذا اللون؟

– الألوان عامة هي مجال عام تدخل فيه المسألة السحرية لذلك كانت أمي لا تلبسنا اللون الأحمر ولاتسمح لنا بإدخال اللون الأحمر وهذا فيه شيء من الميثيولوجيا، و أنا من الأساس تربيت على هذا الشيء وبذلك فإن معظم ألواني هي ألوان كامدة ذلك لوجود الأحزان، فعندما خرجنا من البلاد كان الحزن يخيم علينا

بقسوة لذلك بقينا كفلسطينيين في دائرة الرماديات إضافة إلى تحريم دخول اللون الأحمر أو أي لون له علاقة بالفرح ،وكان علينا البقاء بحداد دائم كما كانت أمي تقول وبقي هذا الشيء مسكوناً فيّ إلى الآن ولم أستطع الخروج من هذه الحالة ولم أتمكن من النظر إلى اللون على أنه عنصر منفرد بذاته فأخذ اللون بالنسبة لي مفهوم الجوار فقط فلإظهار اللون الأسود مثلا أضع اللون الأحمر أو الأبيض أو اللون الذهبي وإجمالا المسألة هي مسألة اقتصادية تقشفية وأنا إلى الآن حقيقة أخاف من اللون ومن صخب الألوان لذلك يوجد هناك شيء بذاتي يرفض أو يقبل حزمة الألوان .

■■ بعد مضي كل هذه السنوات على الحزن والألوان المعتمة كيف ترى الفرح ،الحزن ،العتمة ،والضوء؟

– حقيقة أن سلوك الإنسان بالذات هو سلوك عائلة وسلوك مجتمع فالمجتمع والعائلة يؤثران بشكل كبير في السلوك الشخصي للفرد ،ومجموع هذه التأثيرات هي ما يسمى بالنشوء الاجتماعي أي هي التي تسهم في تكوين شخصية الإنسان كما أثرت في تكويني فأنا في الحقيقة ابن أسرة فقيرة وحزينة ومجهدة بالابتعاد عن الوطن لذلك فإن هذه الأشياء هي التي أسهمت في ابتعادي عن مفهوم الفرح ،وبالنسبة لي فقد كانت طقوس الفرح تشبه طقوس الحزن فالأغاني التي تغنى في الفرح هي نفسها الأغاني التي تغنى بالمأتم والفارق هو فقط الشعور بهذين المفهومين

■■ الأم هي الشخص المركزي في حياة الوهيبي فماذا تحدثنا عنها ؟

– أبي لم تتسن لي رؤيته فقد توفي وأنا في سن صغير فهو في ذاكرتي أشبه بالحلم ولذلك كان الوجود الأكبر والأهم لأمي التي كان لوجودها الدور الأساسي فمنها استمدينا القوة واستطعنا الوقوف على أقدامنا لكن تربية أمي لنا وتطبعنا بكثير من طباعها هو الذي جعلنا نقوى على مواجهة الحياة وصعوباته، كانت أمي قوية صلبة كما كانت على دراية كبيرة بالطب الشعبي ككثير من النساء الفلسطينيات وقد تأثرت بها كثيرا على الرغم من أنني كنت أتمنى، أن أكون قد عشت مع والدي فترة أطول من عمري.

– التبسيط لغة الطبيعة عندما نشاهد حصى البحر أو شاطئاً هادئاً نحس بالبساطة والليونة وهو في الحقيقة صخر ناتئ و في نفس الوقت أي مسألة يحتفظ بها الإنسان تحمل طابع التبسيط فالسجادة عندما يشتريها تكون جديدة تحمل صفة الواقعية والأفكار المعقدة ولكن عندما تفارق مع الزمن ألوانها فالأحمر الذي نشاهده ليس هو الأحمر ذاته والأخضر كذلك لا يكون هو الأخضر العادي وإنما يصبح بين هذه الألوان نوع من الرفقة، والبساطة حيث تأخذ الجانب الوصفي لهذه الأشياء جانب التبسيط وهو تبسيط الشيء من أجل ألا يكون مركباً أو معقداً .

■■ ما أهمية النقد بالنسبة للفنان والعمل الفني والمتلقي ؟

– بالأساس النقد هو فضول شخص يتكلم عن عمل فني ولكن قد يقترب وقد يبتعد عنه كثيراً والنقد إجمالاً ليس نوعاً من التبصير إنما هو نوع من العلمية وأنا مع أن يكون النقد علمياً فهو إذ دخل مساحة السيكولوجي أصبح اسمه تبصيراً

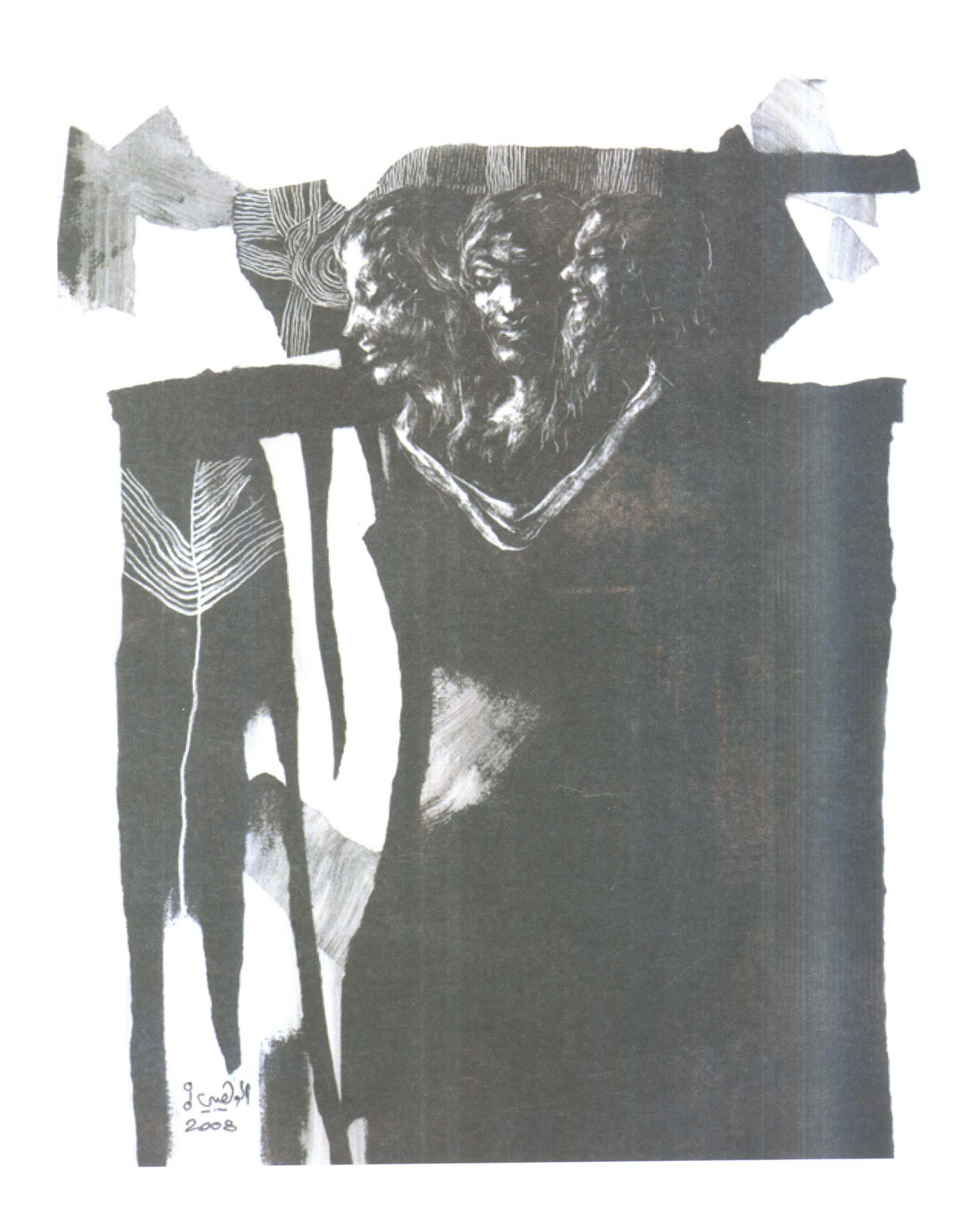
أن المسألة العلمية أو التقنية تظهر بشكل علمي في نقد التكوين والأبعاد والذوق وفي إخراج العمل الفني أما ماذا يمثل هذا المشهد أو ما رأيي به هذه أشياء تبريرية ليس لها علاقة بالنقد والفنان نفسه يجب أن يكون ناقداً لذاته فهو يعرف ما إذا كانت لوحته ناضجة أو غير ناضجة .

■■ برأيك هل اللون يفرض نفسه على العمل ام العمل هو الذي يفرض نفسه على الألوان؟

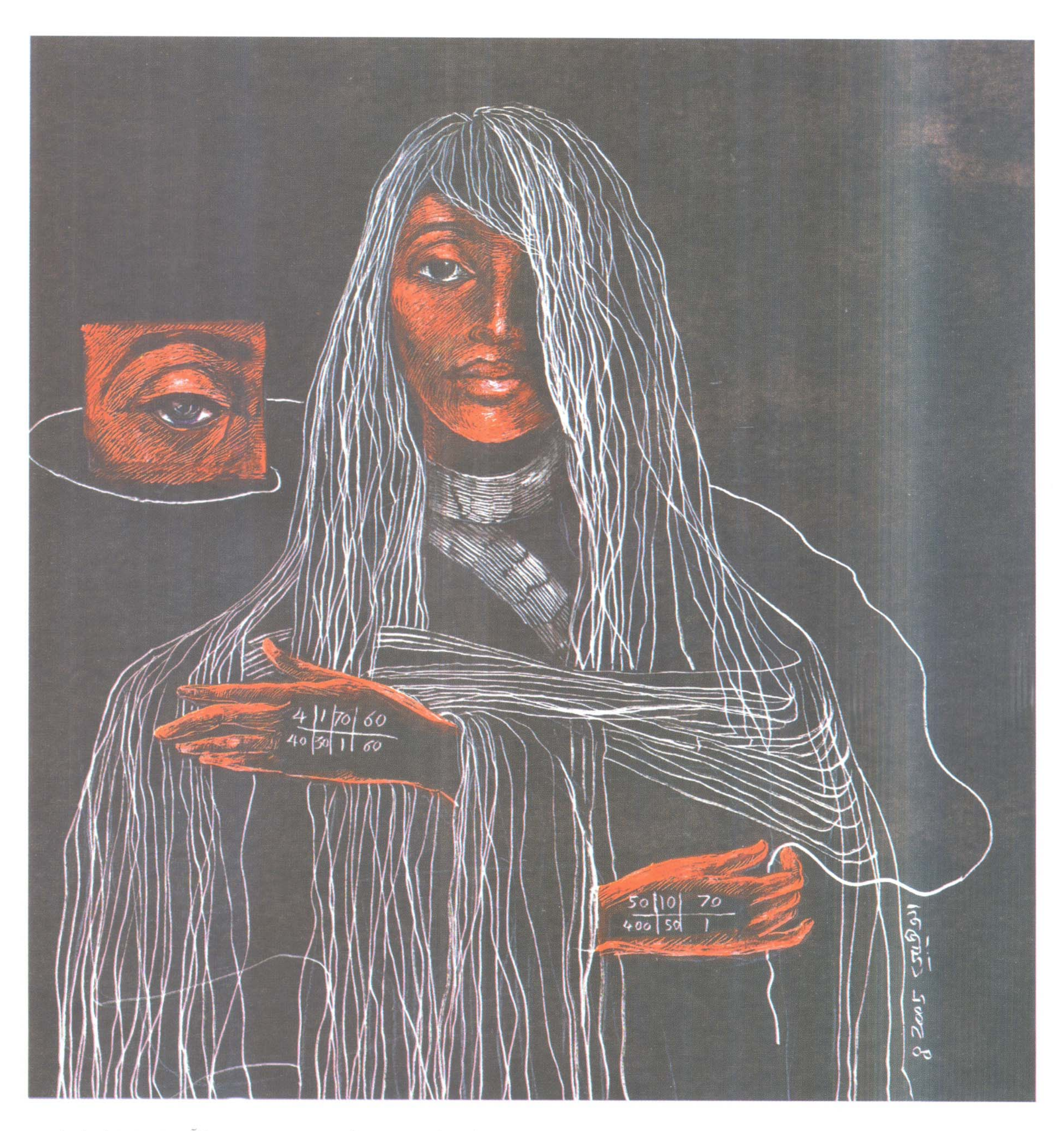
– إن الألوان المستخدمة في بناء اللوحة مثل الأحماض أو الماجينتا أو الاصفرات هي ألوان موجودة ،لكن الفنان هو الذي يرتب هذه الألوان بطريقته وبكيفية مزجه لهذه الألوان لكي يخرج اللون الذي يريد و يضع ويركب من المائدة اللونية تركيبته الخاصة بتذوقه الخاص للفن وبذلك نصبح قادرين على معرفة الفنان مثلاً من خلال الألوان الموجودة في لوحته ،وأنا برأيي أن الألوان بشكل عام لاتفرض نفسها على الفنان ولا تظهر إلا من خلال معزوفته الداخلية التي لاتُرى إلا من خلال الألوان التي يرمي إليها بذوقه الخاص .

■■ أقمت معرضاً بعنوان مئة نظرة ونظرة فماذا تحدثنا عن عملك هذا ؟

– إن لوحة مئة نظرة ونظرة هي ليست فكرتي إنما الفكرة هي لفنانة صديقة من خلال حوار دار بيننا تطرقنا به إلى فلسفة العين وأبعادها فطلبت مني أن ارسم شيئا عن العين وجاءت فكرة مئة نظرة ونظرة أي مائة وواحد لتكون فكرة لها علاقة بالمطلق لذلك جربت عيناً واحدة وأخذت مقاساً معيناً ليكون مقاسا لجميع اللوحات وقد قمت برسم لوحة وتركتها حتى أنساها لكي استطيع رسم لوحة أخرى وكنت أقوم بإرسال كل لوحة لهذه الصديقة ولا أرى هذه اللوحة كي لا أرسم أشكالاً متشابهة وكنت أضع عليهم


2008

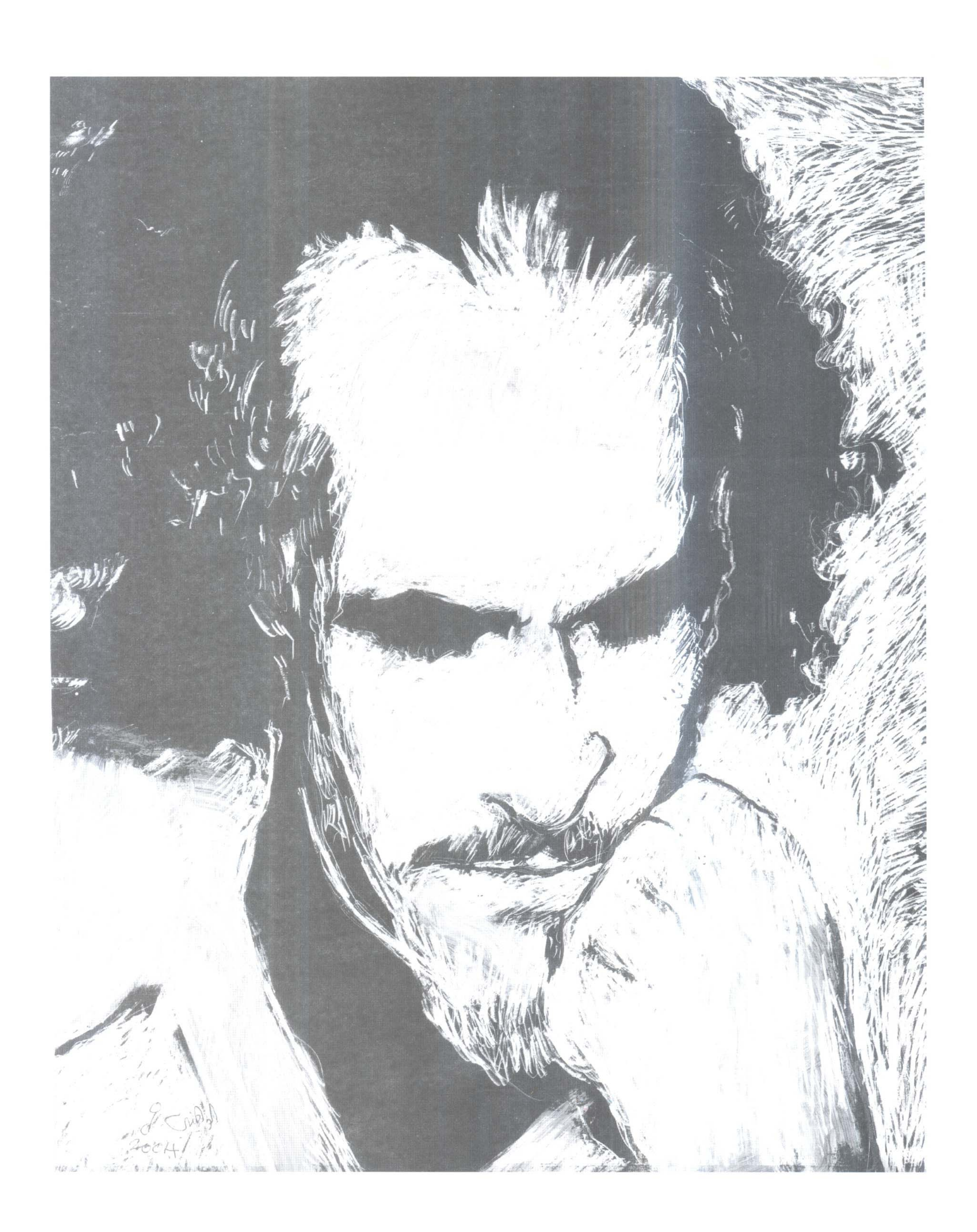




ترانيمي الخاصة باللحن والإيقاع في لون ذهبي بسيط وفي خدش هنا وهناك ،وقد استفدت كثيراً من هذه التجربة التي ألهمتني بها الصديقة تون شويكي كما أن العمل كله أصبح ملكاً لها .

■■ نجد الفنانين يبحثون عن رؤى جديدة فلماذا وكيف تبحث عن رؤاك في الماضي ؟..

- الماضي مسالة هامة بالنسبة لي ولكل فنان له خطه في النهاية فالمستقبل بالنسبة لي مجهول والآن تنفيذ فعلي لحاضر والماضي وعاء نأخذ منه فالمتحف هو ماضي والوجود ماضي وآن وكل مظاهر الطبيعة فيها ماض وآن ونحن نعيش في الماضي والآن ومعظم أعمالي هي مستمدة من الماضي مع تعديل لها بطريقة الآن ،ومواضيعي كلها تأخذ روحاً محلية فانا ذاكرتي شرقية مستمدة من وجودي في سورية الوطن الكبير والتي تشمل فلسطين



،والفن السوري القديم بإغراقه سواء كان الراشدي أو الكنعاني أو الآرامي هوكله عبارة عن تراث عام للمكتبة العالمية وهو موظف لإظهار طاقة الإبداع في ذاك الزمن ونفوذه تدريجيا إلى الآن وكل شي نلاحظه بالفن العربي القديم سواء كخطوط حفر أو منحوتات يتسم بالخلود و إذا كنا لا نجد في تلك الحقبة تصويراً فلأن الفن الرافدي يبحث عن الآبد ،أما الفن الأوروبي فهو فن حديث ولا يتسم بصفة الآبد لأنه مرسوم على أقمشة فهو فن حديث وذاكرة التاريخ تحتاج إلى أوابد وكل الأشياء التي نجدها في المتحف هي أوابد ولو كانت مرسومة بالألوان وموجودة في العراء لكانت ذهبت مع الريح

■■ سُئلتَ كثيراً عن المرأة وقلت الكثير عنها وما زلت تشركها في أعمالك فهل يعني انه مازال لديك ما تقوله عنها ولماذا تكون هذه المرأة في حالة حزن دائم ؟

– المرأة هي حاملة سؤال ولا تعطي إجابة واللوحة أيضا تحمل سؤالاً ولا تعطي إجابة وكل عمل فني يعطي سؤالاً محرضاً هونائب عن الفكر لبناء العمل وسواء رسمت سمكة فهي أنثى باعتقادي أو رسمت سحلية فهي أنثى أيضا وكل أنثى في العمل هي سفيري الداخلي تجاه المعلومة والمرأة إجمالاً كشخص هي وجود أنثى وإجمالاً كل الطبيعة هي أنثى يعني الزهرة هي أنثى والفاكهة هي بنات أنثى لذلك انا لا آخذ خط المرأة تحديدا أنا آخذ خط الأنوثة بالذات وتمجيد هذه الأنثى وإجمالاً هناك حزن يعتريني ،لأني شخصياً أتسائل كيف أن الإنسان سوف يبتعد عن أجزاءه فهناك بيني وبين يدي رفقة وأحس بحزن عميق كيف أنني سأفارق أجزائي وهناك رفقة بيني وبين عيوني وكيف أرى فيها وإذا فكرنا بالموضوع نجد أن لديّ الكثير من الدراما الداخلية وان كل شي أراه أحس انه آخر مرة سأراه فيها .

■■ نجد في أعمالك الكثير من المنمنمات فكيف تستطيع العمل عليها مع المحافظة على الحالة الانفعالية للفنان؟..

– المنمنمات ليست زخرفيه بحتة لأنه ليس فيها شيء من التناظر فهي عبارة عن حركات أو دندنات نقوم بها على مقام واحد وهي ليست أكثر من دندنة فهي ليست شغباً إنما هي مجموعة دندنات من نفس المقام أو من مقام آخر وأنا أقول هي إيقاع أو توظيف جوار المساحة الذي له دلالة كأن ننظر من أعلى جبل فنرى مساحة حمراء وأخرى خضراء وثالثة بنفسجية وهي من الممكن أن لاتكون أزهاراً لكنها تشكل إيقاعاً عاماً وتجاوراً .

* * *

■ محمد الوهيبي – فلسطين 1947
■ عضو اتحاد الفنانين التشكيليين الفلسطينيين
■ عضو اتحاد الفنانين التشكيليين في سورية
■ عضو اتحاد الفنانين التشكيليين العرب

معارض شخصية:

■ معرض المتحف الوطني حلب	1989
■ صالة ناجي العلي دمشق	1989
■ صالة اورنينا دمشق	1991
■ صالة اورنينا دمشق	1992
■ صالة نصير شورى	1993
■ صالة السيد	1997
■ صالة نصير شورى	1998
■ صالة نصير شورى	2000
■ صالة نصير شورى	2002
■ دار كلمات حلب	2004
■ صالة عشتار	2005
■ صالة فاتح المدرس	2006
■ صالة السيد	2008
■ صالة فاتح المدرس	2008
■ صالة عشتار	2009
■ صالة المرخية – في الدوحة	2009
■ صالة زيتونة – في جنيف	2010

معارض جماعية عضو اتحاد الفنانين التشكيليين الفلسطينيين

■ عدة معارض داخلية وخارجية في :

اليونان – اسبانيا – اليمن – اوسكار واشنطن – فلندا – ايطاليا.

■ مقتنيات وزارة الثقافة المتحف الوطني

■ مقتنيات فندق مرديان دمشق

■ ومجموعات خاصة عربيا ودوليا

الفنان الراحل لؤي كيالي..

الفن التزام وتجسيد للواقع العربي..!!

محمود مكي *

الالتزام في الفن :

في ذكرى رحيل الفنان (لؤي كيالي) التي تجاوزت ثلاثين عاما ، ومازال في البال ، يطيب لي أن أستعيد هذه الذكرى إلى الحياة ، رغم المسافة الطويلة التي تفصلنا عنه ، ومابرحت أعماله الفنية تثير أكثر من قضية في حياتنا ، وخاصة ، قضية الالتزام بالفن تجاه معاناة الإنسان في الحياة ، والتي أصبح الالتزام بالفن ، في الوقت الحالي لا يكاد يفكر فيها احد من الفنانين ، رغم ما تعاني الأمة العربية في زمن العولمة ، من ظروف دولية مضطربة معاصرة تدعونا للبحث الجاد في قضايانا المصيرية ...

يبقى الفن عامة ، والفن التشكيلي خاصة ، من أهم وسائل التعبير عن الحياة ، وخاصة من المفهوم السيكولوجي ، والمفهوم الاجتماعي ، والمفهوم التاريخي ... ، وعلى أقل تقدير ، فهو الميدان الوحيد الذي يستطيع الإنسان التحرك فيه ضمن مساحات واسعة في هذه الحياة ، وبحرية مطلقة ، لفهم حقائق الحياة المتنوعة ، وهو الذي نستطيع أن نطّل منه إلى العالم ونفهمه دون اللجوء إلى معرفة لغة من لغات الأمم ، فالفن لغة عالمية يفهمه الإنسان مهما كان مستواه الثقافي والعلمي ...

وهذه حقيقة مطلقة أدركها الفنان الراحل (لؤي كيالي) منذ اللحظات الأولى من حياته الفنية ...

فانطلق منها بفنه نحو الأفق الواسع ، وبتحدي كبير جدا ، محاولا التعبير عن حياة إنسان يمارس العيش المضطرب في بقعة من الأرض الطيبة التي تكالب عليها الأعداء من كل طرف ... وهذا ، كان الهدف الأساسي الذي قدمه الفنان (لؤي كيالي) في مجموعة كبيرة من أعماله الفنية التي أصبحت فيما بعد إرثاً حضارياً ، وتراثا في أمته التي أحبها كل أنواع الحب فترك كل شيء في الحياة مقابل أن يعيش لهذا الحب العظيم ...

المبدأ :

الحديث عن تجربة الفنان (كيالي) ، وبعد مرور ثلاثين عاما على رحيله ، يعني من الوجهة الموضوعية للنقد الفني ، الحديث عن حياته ، لأنه في مجموعة أعماله الفنية كان يرسم الخط البياني الذي يعيشه في كل لحظة من لحظات العمر الذي امتد خمسة وأربعين عاما قضاها في البحث عن تجاربه الفنية التي تؤدي إلى الوصول بأهدافه الفكرية ورؤيته الفلسفية لفهمها لأكثر عدد من الناس ، ولو

---

* فنان وكاتب.

المرضعة .



أدى به إلى إتباعه البساطة في الأسلوب ، والى الاختزال في الشكل واللون .

نلاحظ ، بوضوح الرؤية الموضوعية ، أن مجمل حياته ، وخاصة الفنية منها ، كانت مضطربة ، نوعا وكما ، فقد عاش حياته متنقلا بين حلب ودمشق والساحل السوري وايطاليا يبحث عن الاستقرار والهدوء في زاوية محددة من زوايا الحياة ، رغم انه لم يستطع أن يجدها حتى عندما سافر في آخر المطاف إلى ايطاليا ، حيث عاد منها سريعا وقد اكتشف حقيقة مذهلة ،قالها (كل شيء هراء مقابل أن يعيش الإنسان في وطنه) .

هذا من حيث النوع ، أما من حيث الكم ، فقد رسم في حياته عددا كبيرا من الأعمال الفنية بلغت أكثر من ألف لوحة ، كرّسها للبؤساء والمحزونين والضعفاء والطبقة الكادحة ، يرسم في وجوههم معالم إنسانية تثير فينا جملة كبيرة من المشاعر والأحاسيس الجيّاشة التي تؤكد على البحث للخلاص من القيود التي صنعها الإنسان الجشع ...

لقد خاض الفنان (كيالي) عدة تجارب فنية باستعمال الأدوات المختلفة والأشكال المتباينة والمواد العديدة ، ولكن كان موضوعها واحد ، وهو الإنسان الحزين البائس الذي يسعى إلى بضع لحظات من السعادة الحقيقية في حياته .

هذه المقدمة تدفعنا في البحث عن عناصر تجربته التي أنهاها كما ينهي الإنسان حياته ... أو كما ينهي فنان لوحته باللمسة الأخيرة فيها ...

الحياة والتجربة الفنية :

بدأت تجربة (لؤي كيالي) في بدايتها الأولى ، متمسكا بقواعد الرسم الأكاديمية الصارمة ، وخاصة في الموديل ، وقد برزت إمكانياته الفنية بشكل ميداني عندما رسم ملهمة الفنانين (هالة الميداني) ، وفي نجاحه بالترتيب الأول في مسابقة وزارة التربية لدراسة الفن في روما .

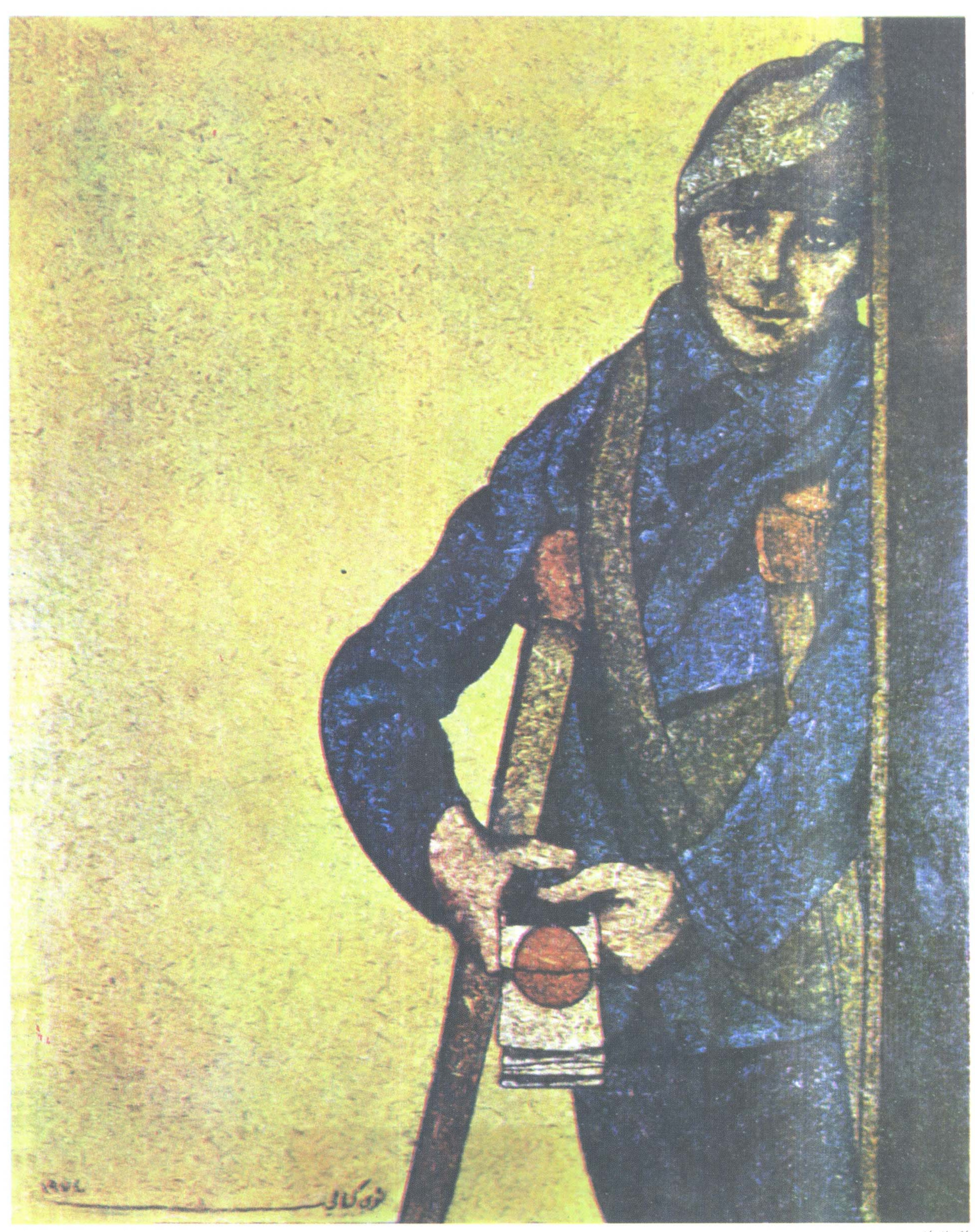
هذه المرحلة تعطينا مقدار قوة موهبته الفنية ، وقدرته في الرسم ، وإمكانياته في رسم الخطوط ، وامتلاكه لأدواته الفنية ، وخاصة عندما نال بعض الجوائز في معرض ايطاليا قبل تخرجه من أكاديمية الفنون بروما ، ومعرضه الشخصي الذي أقامه في صالة الفن الحديث العالمية بدمشق عام /1962/ الذي غلب عليه طابع البورتريه.



سيدة ، زيت وفحم على قماش 76.96 .



ماسح الأحذية.



بائع اليانصيب .

في عام /1965/ بدأ التحول الكبير في تجربة لؤي ، وبدأ بأعماله المميزة والانطلاق بفنه ورؤيته الفكرية نحو الأفق الواسع ،وانتقلت تجربته نحو القضايا المصيرية الكبرى في الحياة ،حيث رسم أعظم لوحاته في هذه الفترة الهامة من حياته الفنية ، وهي لوحة (ثم ماذا ؟) التي تعبّر عن مأساة الشعب الفلسطيني بقوة ، وعرضها في أكثر دول العالم ، وبدأت شهرته تنتشر في الأوساط الثقافية...

في عام /1966/ توضح التحول الكبير في تجربته الفنية والفكرية شكلاً ومضموناً ، حيث قدم أعمالا أكثر وضوحاً والتزاماً بقضايا الإنسان مثل (الكادح) ، وفي عام /1967/ يقدم أهم معرض في حياته الفنية في صالة المركز الثقافي العربي بدمشق ، ثلاثون لوحة من الحجم المتوسط والكبير رسمها بقلم الفحم ،تحت شعار (في سبيل القضية) ، وكتب في كراس هذا المعرض رؤيته الفكرية والفنية موضحا أن على الفنان أن يلتزم بالقضايا المحورية للإنسان وخاصة قضية الشعب الفلسطيني ، وبرزت شخوصه المرسومة في هذه التجربة من الهدوء والسكينة إلى عالم العنف والحركة الديناميكية الشديدة حتى درجة الثورة والمجابهة بالقوة ، وظهرت الإشكال الإنسانية في لوحاته ضمن كتل نحتية ضخمة تقاوم الثقل والوزن والانضغاط الخارجي بعنف الحركة وقوة كتل الشكل المرسوم...

فكان الشكل الفني متناسبا مع المضمون الفكري برؤية فلسفية جديدة على الفن تثير كوامن النفس البشرية بالقوة والعزم على التخلص ، أو التحرر من البؤس والظلم ، وكانت الأشكال المرسومة أقرب ما تكون إلى الرسم الكاريكاتوري من الأشكال الواقعية كي يصل إلى الحالة التعبيرية القوية عن المضمون الفكري بكل بساطة الخطوط المختزلة في تحقيق الشكل ، وبذلك يفهمها الإنسان العادي لتصبح جماهيرية ، وأقل توجها نحو النخبة كما يفعل أكثر الفنانين...

وبهذا المعرض الكبير أثار ضجة إعلامية عنيفة ، حول المعرض وأفكاره السياسية والاجتماعية التي تحققت مضامينها بعيد نكسة حرب حزيران ، فأصيب الفنان لؤي كيالي بأزمة نفسية حادة دفعته إلى إتلاف لوحات المعرض استنكارا لما لاقاه من النقاد والوضع السياسي العربي البائس ، وانقطع تماما عن إنتاج العمل الفني حتى عام /1972/ حيث يشارك بمعرض مشترك مع (وحيد مغاربة ، سعد يكن) بأربعة أعمال منها (أمومة – حائكة) ونجد فيها بعض



زهور ، زيت على قماش 73 .93.



القضية، 1967 .



البائع المتجول.

التحوير في التفاصيل وباتت شخوصه أكثر جنوحا للسلم ، وهم يعيشون حياتهم من الداخل ...

وفي عام /1973/ يسترجع لؤي كيالي صحته ويبدأ العمل بغزارة في إنتاج اللوحات ، ويقدم معرضه التاسع بعد سبع سنوات من التوقف عن العمل ،ويحقق كعادته نجاحا كبيرا في هذا المعرض ، وفي هذه المرحلة نراه يعتمد على البعد الواحد في اللوحة ، مع خلفية واسعة وبلون واحد ، أيضا ، وأصبح الخط الذي يرسمه ببراعة يحوي الكتلة ،وله طابع النحت البارز رغم انه يوحي بالليونة والمرونة والطراوة والاستقرار والثبات القوي ، وخاصة بين مجموعة الكتل والخطوط المتباينة والألوان النظيفة ليحقق التوازن النفسي التام في التصميم العام ، مما يدل على الاستقرار النفسي للفنان ، وبدأ ينصب اهتمامه في بعض التفاصيل والتركيز على بعض الملامح الشخصية لإبراز فكرة الموضوع ، حتى انه حاول إخضاع الكتل المرسومة إلى التكوين الهرمي مع عدم اهتمامه المطلق بالضوء ، ولكن أهم ما يميز هذه المرحلة هي اللجوء إلى الخشب المضغوط للرسم عليه والاستفادة من تنوع ألوان الخشب والرسم عليه بألوان شفافة لإيجاد حالة فسيفسائية جديدة في استعمال الأدوات حيث ينشأ عنها تباين لوني جميل له تأثيرات بصرية مريحة بصرياً وتزيد من جمالية العمل الفني ، وهذا أدى بوضوح إلى خلق حالة تراجيدية هادفة مع جمالية مريحة بصرياً للمشاهد الذي أرهقته الحالات

الفكرية في الموضوع.

إن شخوص لؤي في هذه المرحلة أصبحت تعاني صراعاً داخلياً مشوباً بضياع حزين يقترب من البؤس أو اليأس...

وفي مرحلة عام (1974) نجد أن تجربته الفنية استطاعت أن تجد طريقا نحو الاستقرار الحقيقي للخط المرسوم والتركيز على الكتلة بلغة نحتية واضحة ، واستخدام اللون الواحد غير المتدرج ، وإعطائه صفة الحيوية والنمو ، واللجوء إلى الألوان الصعبة من خلال الحركات والمواقف ، والتركيز على بعض التفاصيل ، ومحاولة تحويرها للتأكيد على فكرة الموضوع ، كما في لوحة (بائع اليانصيب ، أمام باب المقهى) والتي يعتبرها (لؤي) من أفضل أعماله بعد لوحة (ثم ماذا ؟) ، ويقول عن (لوحة باب المقهى) :

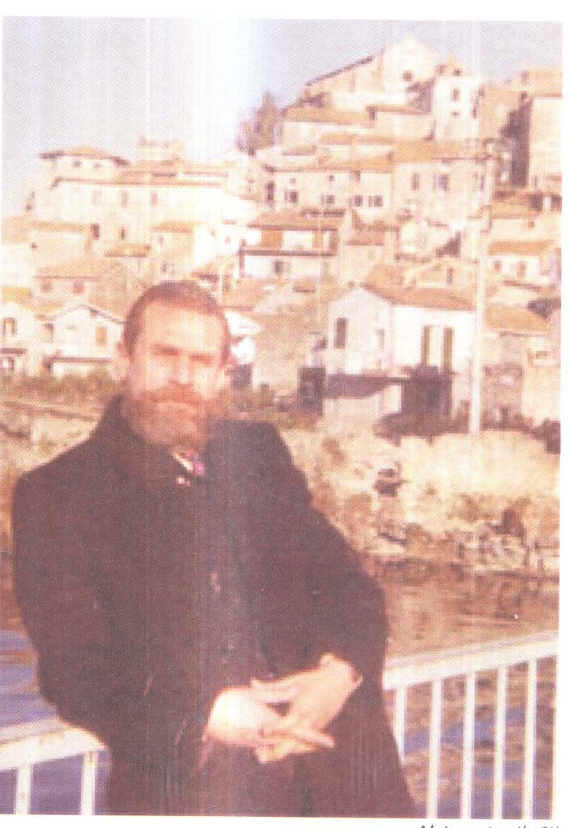
(هذا الطفل الكسيح الذي يعمل هو إدانة لكل من يرتاد مقهى القصر ولا يعمل ، والمثقفون منهم بخاصة ...)

وتمثلت هذه المرحلة بمجموعة كبيرة من الأعمال التي قدمها منها (حبلى ، إلى السوق ، الشقيقتان ، بائع المسكة ، معلولا) .

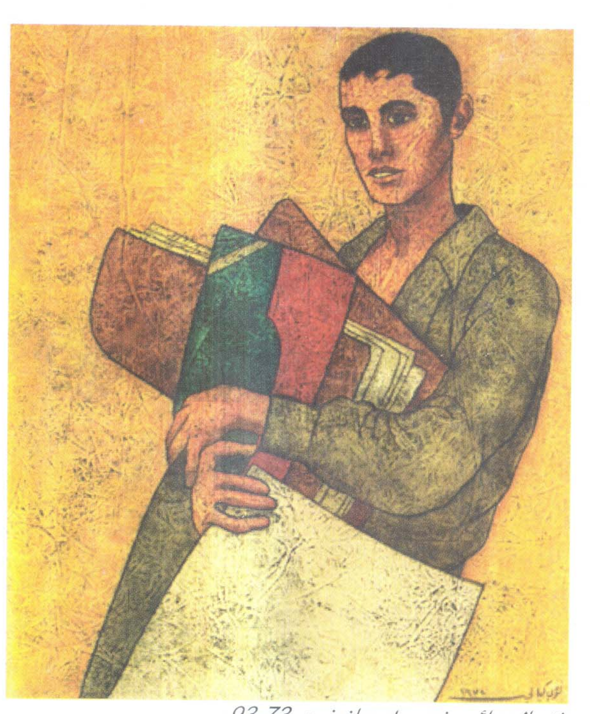
وتأتي أهمية مرحلة (1975) من تجربته الفنية الشاملة ، بعدما عاد إلى القطر من رحلة قصيرة زار فيها ايطاليا ، ليزور كلاً من اللاذقية وطرطوس وجزيرة أرواد ، وليكتشف أشياء جديدة في الحياة والطبيعة (البحر والإنسان) ، لم يكن يعرفها من قبل ... وتلك العلاقة القوية الكائنة منذ قديم الزمان بين الإنسان والبحر ، ويحاول تطوير تجربته الفنية من خلالها من حيث الشكل والمضمون ، وتصبح فيها شخوصه الإنسانية أكثر إشراقاً وفرحاً مع التأكيد على قدرته الفائقة في إيجاد التوازن التشكي الجميل فيما بينها ، وخاصة التي رسم فيها القوارب بجانب البحر والتي وضعها ضمن مساحات لونية واسعة ومتطورة تشكيلياً ، فنحن نجدها مدروسة بعقلانية كبيرة ، وبهندسيات معمارية متينة ... وفي هذه المرحلة تخلى تماما عن استعمال ألواح الخشب المضغوط وانتقل إلى سطوح اللوحات العادية.

وكانت أهم موضوعات هذه المرحلة (المقاهي الشعبية، البحر والقوارب، جزيرة أرواد، معلولا، محتويات مرسمه، الطبيعة الصامتة، الزهور، قرى حلب) ، وقد ترافقت بالطلب المتزايد على شراء لوحاته وغزارة إنتاجه الفني وتحسين كبير في وضعه المادي

في مرحلة عام (1976) قدم لوحته الهامة (نهاية ثائر) ، فكانت في تجربته الفنية تعتبر قفزة نوعية كبيرة في مفاهيم قضية (الفن والالتزام) التي عاد إليها من جديد ، وشعر انه لم يستطع



الكيالي في معلولا.



فتى الجرائد ، زيت على مازونيت. 73-93.



زهور.



ثم ماذا. 1965 .

التخلي عن مسألة التزام الفنان بالقضايا السياسية والاجتماعية في هذه الحياة ...

وقدم في هذه اللوحة (نهاية ثائر) صورة واضحة لصيرورة نهاية بطل مجاهد بحياته الثمينة لرفع شأن وطنه الغالي ، وقد قال عنها (لؤي) الإنسان والفنان : (إنها قصة احد رجال الثورة السورية يستلقي أمام المكتبة الوطنية بحلب الآن ... ليشحذ بعد أن أصيب بالعجز والشيخوخة) ... رباه ما هذه النظرة المؤلمة للواقع المرير من حياتنا البائسة ؟؟ ... لا شك انها نظرة رجل عبقري يشعر بحجم المسؤولية الجسيمة والتزامه الكبير تجاه شعبه ووطنه ...

في هذه المرحلة بدأ يخفي بعض الملامح الإنسانية في لوحاته ، وكأنه يعني فيها ، أن الثائر يمكن أن يكون أي ثائر ...

وكانت ألوانه تأتي بضربات ريشة عنيفة وسريعة ، وبانفعال تعبيري قوي بحيث يحذف بعض الفواصل الخطية من لوحاته وحسب الحالة التعبيرية ...

وفي نهاية عام (1977) أقام (لؤي كيالي) معرضه الأخير ، (21) عملاً زيتياً ، في صالة المتحف الوطني بحلب ، وكانت مرحلته

الأخيرة من حياته الفنية، ونجد فيها عودته إلى إبراز أهمية الخط القوي فنياً، والمعبر عن الأحاسيس الداخلية، والكتلة التشكيلية العامة في لوحاته، وذلك برسم خطوط تمهيدية بالقلم الأسود ثم إعادة الرسم من جديد والتلوين فوقها مباشرة، وفي فترات متقطعة ومتعددة تطول وتقصر حسب الحالة النفسية للفنان، مما يدل على إعداد لوحاته وإنهائها بعقلانية صارمة، وحسابات دقيقة، رغم التقنيات البسيطة في لوحاته والتي يعتمد عليها في التأسيس التقليدي، حيث يرسم أعماله في هذه المرحلة بصبر طويل، ودقة متناهية للسيطرة على اللوحة من جوانبها الكلية، مؤكداً على التكوينات المدروسة بروية وحكمة عقلية، مستخدماً التكوينات المغلقة في أكثرها، ومعتمداً فيها على الألوان الرئيسية (أصفر، أزرق، أحمر) التي يفرشها على سطح اللوحة، ثم يلجأ إلى التظليل بالقلم الأسود لإبراز الحركة عن طريق تباين القيم اللونية...

الإنسانية في الفن:

هذه أهم مراحل تجربته الفنية وعناصرها التي حاول فيها تجسيد الواقع الاجتماعي والسياسي ملتزماً بقضايا الأمة وأهدافها الأساسية لبناء حضارتها الإنسانية، ومنطلقاً بفنه من المحلية إلى العالمية، لذلك لم يكن الفنان الراحل (لؤي كيالي) فناناً بقدر ما كان إنساناً، لأنه استطاع من خلال تجربته الفنية الكبيرة التي قدمها بمفاهيم حضارية معاصرة وضمن مضمونها الإنساني، ورؤيته الفلسفية الذاتية والواعية... أن ينطلق بقوة نحو القاعدة الجماهيرية الواسعة من جراء التزامه الكبير بالقضايا الإنسانية...

* * *

لؤي كيالي في سطور

- مواليد حلب 1934
- تخرج من أكاديمية الفنون الجميلة، روما 1961
- أقام عدة معارض شخصية داخل وخارج القطر
- نال عدداً من الجوائز الفنية
- مارس الكتابة في الفن التشكيلي، جريدة الوحدة
- محاضر في كلية الفنون الجميلة بدمشق
- كتب عن تجربته الفنية نقاد عرب وأجانب
- أهم معارضه (في سبيل القضية) عام 1967
- أهم أعماله الفنية كما يرى الفنان لؤي (ثم ماذا ؟ - أمام باب المقهى - نهاية ثائر)
- احترق في غرفته في /1978/9/10/ ضمن ظروف غامضة ونقل إلى دمشق للمعالجة فيها وتوفي بعد معاناة طويلة في /1978/12/26/ ودفن في مدينة حلب

* * *

المراجع الهامة

- ملف خاص عن لؤي كيالي مجلة الحياة التشكيلية العدد /2/ صلاح الدين محمد
- لؤي كيالي، مجلة الحياة التشكيلية العدد /15/ طارق الشريف وملف خاص عن لؤي
- لؤي كيالي جسّد الواقع التشكيلي العربي مجلة هنا دمشق العدد /168/ محمود مكي
- لؤي كيالي قيمة فنية تعبيرية ملحق الثورة الثقافي العدد/443/ محمود مكي
- لؤي كيالي بين الفن وأخلاقياته ملحق الثورة الثقافي العدد /493/ محمود مكي
- صباح الخير أيها الحزن ملحق الثورة الثقافي العدد/520/ فيصل خرتش
- دفاعا عن الجنون ممدوح عدوان كتاب صدر في عام /1985/
- لؤي كيالي عبد الله مقصود كتاب صدر في دمشق

من أعلام الوحشية..

موريس دو فلامينك..!!

■ ترجمة: محمد دنيا

عن مجلة: Clartés Grandes Signatures, avril 2008 الفرنسية

الوحشية تيار من بدايات القرن العشرين ظهر مع صالون باريس لعام 1905 ولم يستمر طويلاً، إذ أخذ يخبو منذ عام 1908، غير أن فن القرن العشرين كله تأثر به، خصوصاً من حيث تحرر اللون. تميز الوحشيون بألوانهم العنيفة الصادمة، والنقية والمشرقة. تطلعوا لأن تكون الغريزة مرتكز الفن. وفصلوا اللون عن الأشياء لزيادة إبراز التعبير: " عندما أضع لوناً أخضر، لا يعني ذلك أنه عشب؛ وعندما أضع لوناً أزرق، لا يعني ذلك أنه سماء "، حسب عبارة " ماتيس " رائد الوحشيين.

جيل " الوحشيين " fauves هو أيضاً جيل " جيريو " ، و" لابراد " ، و" فان دونجن " ، و" متزنغر " ، و" فالادون " ، و" براك " ، و" ديلوني " ، و" جِليت بورجس " Gelett Burgess التي نشرت بحثاً في الولايات المتحدة حول وحشيي باريس sauvages، ضمّنته " بيكاسو " أيضاً. إن ما يجمع هؤلاء الفنانين جميعاً في هذه المفردة البليغة، الوحشية " fauvisme، هو تعبيرية لوحاتهم المنجزة بألوان كيفية وزاهية وطريقة فنية عنيفة. ستظهر هذه العبارة من جديد في نهاية سبعينيات القرن الماضي مع الوحشيين المحدثين néofauves، مُظهِرةً بذلك تعذُّرَ اختزالها وقدرتَها على الاستمرار.

فلامينك وديران، أستاذا " شاتو "

تعرف " فلامينك " إلى " ديران " في تموز 1900 في قطار ضاحية؛ كان اللقاء حاسماً. أرسى حبُّهما للرسم والأدب واللا امتثالية صداقةً طويلة بينهما عززها تكامل في المزاج – " فلامينك " الغرائزي instinctif و" ديران " المُخّي cérébral ورسّخا نزوعَهما الفني ولم يكن بعد مؤكداً. في نهاية السنة، اعتزما استئجار مرسم في محال غير مخصصة أسفل جسر " شاتو "، وأصبحا بذلك أستاذيّ الرسم في " شاتو " Chatou (من ضواحي باريس). تعرّف " ماتيس " إلى " فلامينك " من خلال " ديران " في أثناء زيارة لمعرض " فان غوخ " الاستعادي في رواق " برنهايم – جون " في شهر آذار 1901. يتذكر " ماتيس " افتتانَ " فلامينك " بـ " فان غوخ " : " رأيت ديران يرافقه صبيٌّ ذو بنية ضخمة يهتف معبراً عن حماسه. كان يقول: ،، كما ترى، يجب أن نرسم بالكوبَلْت النقي ألواناً قرمزية نقية، شُقرةً فيرونيزية ،،. ما زلت أعتقد أن ديران كان خائفاً منه قليلاً. إلا أنه كان معجباً به لحماسته ودفئه ". زار ماتيس " مرسم " شاتو " في ربيع 1905، وأقنع " ديران " و " فلامينك " بالعرض في معرض المستقلين. اشترى التاجر " أمبرواز فولار " إنتاج " ديران " كله في تشرين الثاني 1905 ثم



مرسمَ " فلامينك " كله عام 1906. في ذلك التاريخ، عاش " فلامينك "، وتفرغ عندئذ للرسم.

كان " فلامينك "، الذي يكبر " ديران " بأربع سنوات، الوحيد الذي بنى نفسه بنفسه. انتسب " ديران " إلى أكاديمية " كاميو " Camillo عام 1898، حيث التقى بـ " بوي " و" ماركيه " و " ماتيس "، الذين كانوا أيضاً، كوحشيين آخرين، من تلاميذ " غوستاف مورو " .

وجه متوهج في تيار الوحشيين

ينحدر " فلامينك " من أسرة موسيقيين، من أب ألماني وأم لورينية (من منطقة " اللورين " الفرنسية)، أقاما في شارع " لِسكو " في حي " هال " في باريس حتى بلغ ابنهما عمر الثالثة، ثم في الريف في " فيزينيه "، خلال سنوات طفولته التي اتسمت بتذوق الطبيعة التي لم تخل مما يوحي بهذه الرغبة " في رسم تلك المشاعر التي لا يمكن التعبير عنها بالكلام أو بالقلم... "، التي انبثقت منها عواطف منسية. تعلم العزف على الكمان، واهتم بالرسم في عمر 18 سنة، وتلقى بعض الدروس في الرسم، ومارس الرسم مع رسام شعبي في جزيرة " شاتو "، وتزوج عام 1894 ورزق بابنتين في السنتين التاليتين. علّم في ذلك الحين العزفَ على الكمان، وشارك في سباقات دراجات حصل منها على جوائز ساعدته في حياته المادية حتى عام 1896، حين صعقته الحمى التيفية التي أنهت حرفته الواعدة كبطل دراجات. تنامى اهتمامه بالأدب خلال خدمته العسكرية وتمخض عن أول قصة عام 1898، نشرت عام 1901. ينتمي "



فلامينك " إلى الوسط الفوضوي anarchiste وشارك عدة سنوات في صحيفة Le Libertaire. جعله اندفاعُه، والتزامه، ورفضُه للتقاليد واحداً من الوجوه البارزة الأكثر وهجاً في تيار الوحشية.

لا قواعد محددة

طوّرَ في الواقع طاقةً، حريةَ عمل تجسِّدها حركاتُ لمسته الجموحة، الممتعة بفائض لَوْنيّتها أو العدائية التي تنمّي نقاءَ " الوحشيِّ "، الذي لم تفسد قواعدُ وأخلاقُ محدَّدةٌ ذوقَه. وهكذا، عندما اعتزم " ديران " أن ينتسب إلى أكاديمية " جوليان " عام 1904، قلِقَ " فلامينك " من أن تختلط أبحاثُهما، ويذيع سرها، وتتعمم. تعبر " الأب بونجو " Le père Bonju، أولُ لوحة محفوظة تعود في تاريخها إلى عام 1900 عن هذه الإشارات التعبيرية الوحشية، الخالية من الالتزام، والتي تعتبر بمثابة بيان manifeste بالنسبة لعدد كبير من أعمال الفنان اللاحقة. لم يمارس " فلامينك "، في هذه الوفرة الغنية من أعماله، سوى قدر قليل من رسم الوجوه، إذ وجد أن إمكانات الرسم ليست كلها متاحة في العمل على الوجه البشري. ولم تَرْقَ أية صورة، من بين القليل من صوره، إلى مستوى التعبيرية المأساوية.

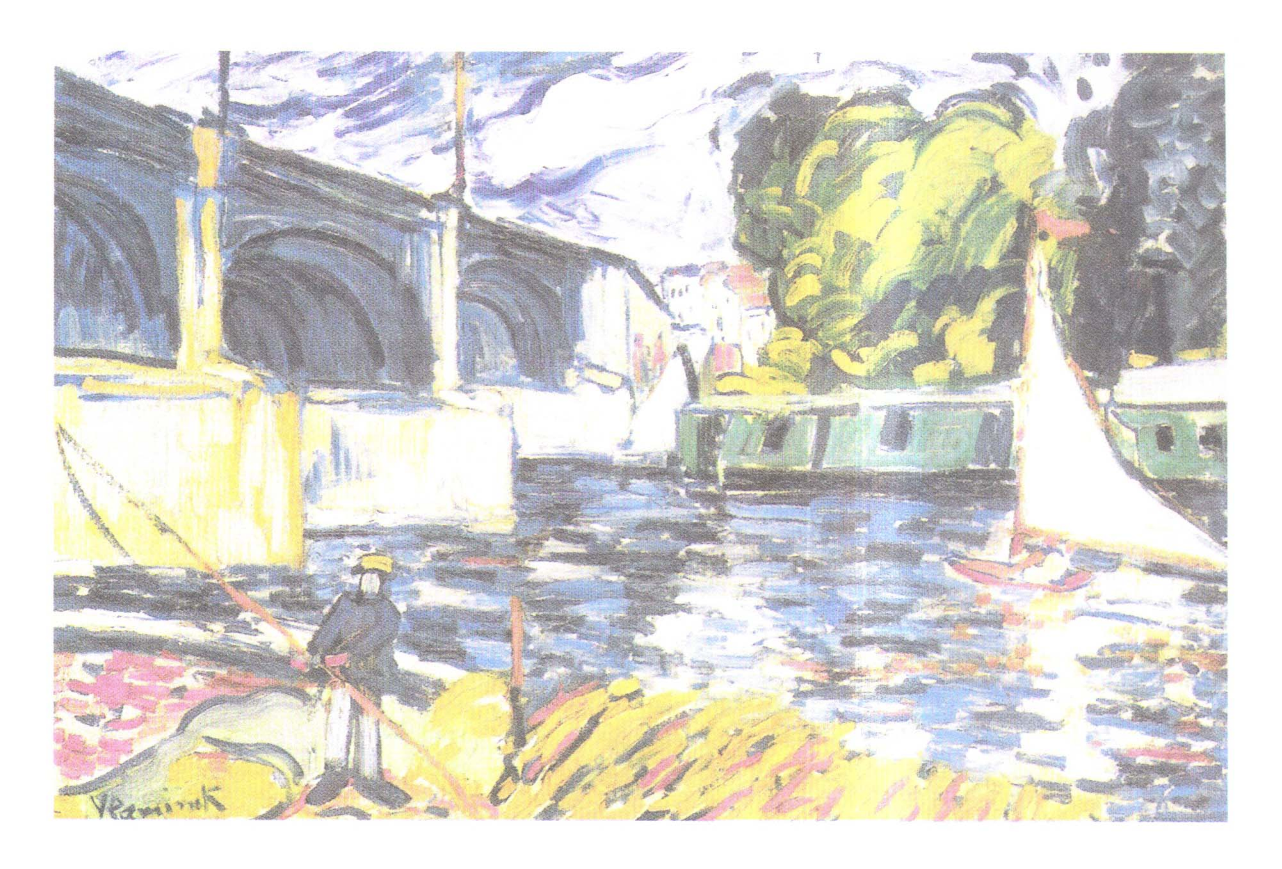
تُظهر اللمسة الواسعة، المتنوعة، الممدودة، والمشبَعة، والغزيرة، والمتموجة، والسميكة، والخاطفة، استكشافاً جديداً وخصباً برحابة إرثها الانطباعي، معبراً بذلك عن تعلّق أقل بالتصوير الإبصاري منه بالإحساس الطبيعي، المادي للمشهد،



الذي يصير جسداً، هذا النوع الأحب إلى " فلامينك ". " مشهد وادي السين "، و" البستان "، و" السين في شاتو "، التي يعود تاريخها إلى عام 1905، وذات الألوان المشرقة والمتضادة، تثير جميعُها ذبذبات رنينية متعددة على سطح اللوحة في تأثير تقاربي على الناظر. مرة أخرى، يفرض وجهُ " فان غوخ " نفسه، هذا الوجه الذي بلبل " فلامينك " عام 1901 مع أكثر من سبعين لوحةً معروضة لدى " برنهايم – جون " والتي أوحت له، مع حس ثوري في الوقت نفسه، بشعور شبه ديني في تأويل الطبيعة . يرينا ثراءُ اللمسة عند رسام " شاتو " واحداً من الأعمال الأكثر دينمية في عصره في فرنسا، مثلما هي أعمال " جورج روو " – غير أنها – بالنسبة لهذا الأخير – عبر تلوينات أكثر دكنةً بكثير. وهكذا، كتب " شارل إتيين " .Ch Etienne في La Liberté بخصوص معرض الخريف عام 1905: " يتجاوز السيد دو فلامينك الفنانين السابقين كلهم في الاستخدام العضوي المفرط الذي يصوغه من اللون ".

وادي السين، مشاهدُه المألوفة

مساهمة " دو فلامينك " الرئيسية في الوحشية هي دون شك عفويةُ لمسته؛ هذه اللمسة السميكة، التصويرية المعبرة جداً، التي لا تحكمها قاعدة واضحة، وتقوم في مشاهد وطبيعات صامتة تتجلى للنظر بشكل مباشر وعلى نحو طاغ، فتحدِث بذلك، في سَوْرة اللحظة، حالما يتم اختيار المكان ويتحدد الإطار، أنواعاً من الارتجالات. لقد أصَّلَ في الواقع عملَه في



منطقته في وادي نهر السين. فيما بعد، بعد الحرب، سيكون وفياً للمناظر والقرى في سهل " البوس " حول منزله الريفي في " التوربيير "، في " أور – إي – لوار ". وإذْ مسحَ ضفافَ " شاتو "، و " بوجيفال "، و" البك "،و" فيللنوف – سور – سين"، أو " أرجنتوي "، عبّر عن بساطة النشاطات البشرية. " جامعو البطاطا "، و" صيادو السمك "، و " المُزارع "، و" القاطر " لوحاتٌ تشهد على ذلك، في طبيعة تتلقاهم وتدمجهم. " كم أحس أني أكثر قرباً إلى البشرية، حين أحتك بفلاح، بمتشرد على الطريق، مني إلى أي شخص من الطبقة المحظوظة "، كتب في Paysages et Personnages.

عندما قبل لأول مرة دعوةَ " ديران " لرحلة في جنوب فرنسا "،إلى مدينة "مارتيغ"، في تموز 1913، كان مبهوراً: " سحرني مجيئي إلى مرسيليا .... بدا كل شيء مرئياً عبر نسيج حريري كما لو أنه عالم جنٍّ، تبعث الورودُ والألوان الزرقاء ذات الانعكاسات الذهبية على تكوُّن انطباعٍ بأنك في عالم لا مادي " غير أنه لم يعد إلا بقليل جداً من اللوحات الملونة المرسومة في معظمها في آخر النهار وكان يرافقه بالتضادّ شعورٌ آخر أكثر كآبة: "كان كل شيء غريباً عليّ، المناظر، والناس، والسماء".

كان جامعَ فنون أولية

كدرّاج، كسب " فلامينك " عدةَ سباقات، وقطع مسافات طويلة بسرعة عالية كسائق سيارة سياحية، وإذْ كان مكتشفاً لتماثيل صغيرة من " داهومي " (في أفريقيا)، بلون المغرة المحمرّة ocre rouge، والمغرة الصفراء والبيضاء عام 1902 في حانة في " أرجنتوي "، أصبح جامعاً جاداً لفن أفريقيٍّ وفن أوقياني océanien (تقدر بـ 400 شيء)، مغذياً في الوقت نفسه تذوقَه للأشياء الشعبية الغربية. كرسام، كان سريعاً جداً، غير أنه رسم بجنون، في انتياب لوني ومادي، أشياءَ مألوفة، مشاهدَ معروفة اجتازها راجلاً أو على الدراجة، وفي طبيعاته الصامتة، رسم أشياء ريفية بسيطة لا عناصر دخيلة فيها، وفاكهة مواسم طبيعية موضوعة على طاولة. يبقى رسمُه، سواء كان مشهداً طبيعياً غيرت فيه حميّتُه



أم طبيعةً صامتة تفرقِع بألوانها، مرتبطاً بواقع الوقت الراهن الذي يحركه الشغفُ الداخلي بما هو قريب. " لا يمكن للفن أن يكون، ليس عالمياً. إنه محلي وفرداني، مثل شجيرة ورد على دُبَالِها، كأشجار برتقال في بيّارة متوسطية ".

طبيعات صامتة وتكعيبية

مالَ تنامي اللمسة التمددي، الذي تتميز به أعمال " فلامينك "، في لوحاته للسنوات 1904 - 1907، والواضح في مشاهده مثل " جسر شاتو "، وفي طبيعاته الصامتة مثل " الطبيعة الصامتة مع الليمون "، أو صوره كما هو الحال مع بنات ملهى الـ " را مور " Rat Mort في " مونمارتر " (في باريس)، عام 1906، هذا الموضوع الذي تقاسمه مع " ديران " ولكن بطريقتين متضادتين – توترٌ وعصبية عند " فلامينك "، وأشكالٌ تحتويها ألوانٌ متشاكلة عند " ديران "، إلى الاعتدال تدريجياً في هذه الفترة المفصلية التي سيستكشف خلالها عدةُ فنانين وحشيين البعدَ البنائي للرسم على ضوء لوحات " سيزان " التي اكتُشفت في معرض استعادي كبير لمعرض المستقلين عام 1907. صغّر " فلامينك " مَلْوَنَه آنئذ، وكانت البنية التركيبية لأعماله أكثر جلاءً، فشكَّل مشاهد تعبيرية دائماً، مثل " جسر شاتو " لعام 1909، أو المشهد السيزاني الجميل الأكثر تدرجاً في الأنساق اللونية، " الأندليس " Les Andelys (منطقة على نهر السين)، لعام 1910.

كانت تلك أيضاً فترة ستغدو الطبيعة الصامتة فيها أشد بروزاً، مُظهرةً أسلوب التكعيبيين الإشكاليين على نحو أوضح مما هو في المناظر. وهكذا، تعيد لوحته " الكومبوتييه " Le Compotier، لعام 1909، الشيءَ الأبعدَ إلى المستوى الأول،



محدثةً انقلاباً منظورياً معزَّزاً بانعكاس قوي للضوء الأبيض. يبيّن هذا البحث التجريبي، حيث وجود الشيء قويٌّ وملموس بمادته السميكة، أن " فلامينك " أمام صيغ تشكيلية جديدة إلى جانب " ديران "، و " براك "، و" بيكاسو "، و " ماتيس ". سيرتبط به " كانويلر "، تاجر التكعيبيين، بعلاقة صداقة في هذه المرحلة وسيصبح تاجرَ لوحاته عام 1913. سيتحول هذا البحث المحدود عن ترتيب أشياء في الطبيعة الصامتة، بالتالي، إلى مناظره بعد عام 1910، التي ستصبح بالنسبة

للبعض " ذات ملامح تكعيبية "، وطورت لوحتُه " نبيذ وأشربة " لعام 1910، تعبيريةً شكلية دينمية من خلال الوضعيات غير المتوازنة لكُتل البيوت المتينة، وكذلك " بوتو " Puteaux (منطقة على نهر السين)، هذه اللوحة الإشكالية بين أعماله كلها في علاقته التصارعية مع التكعيبية، وفي ضيقه من الحماقة البشرية ضمن سياق الحرب العالمية الأولى – عُين آنذاك موظفاً في مصنع للأسلحة في " بوتو " " في هذه الحكاية، لم أكن أتأمل إلا في النهاية: سيكون الأموات هم المهزومين... "، بذلك تقدم " بوتو " مدينةً مترنحة مع تهديد آت من البعيدين، حيث تتسرب قطعٌ من السماء إلى المدينة وتذيبها.

نقض " فلامينك " التكعيبية عام 1918 ودان خداعَها عند " أبولينير ": " الحرب حدثٌ تكعيبي "، وسيستنكر في مؤلفاته اللاحقة المذهبَ العقلي intellectualisme للتكعيبية والتجريد الذي يكشف عن اصطناعية الحياة الحديثة المتنامية والمؤذية.

* * *

توضيحات

- بيير جيريو P. Girieud: رسام فرنسي (1876.1948). " المترجم "
- بيير لابراد P.Laprade: رسام ونقاش فرنسي (1875.1932). " المترجم "
- كورنليس ثيودوروس ماريا فان دونجن، الملقب Kees: رسام فرنسي من أصل هولندي (1877.1968). " المترجم "
- جان متزنغر J.Metzinguer: رسام ونقاش فرنسي (1883.1955). " المترجم "
- سوزان فالادون S. Valadon: رسامة فرنسية (1865. 1938). " المترجم "
- جورج براك G.Braque: رسام فرنسي (1882.1963). " المترجم "
- روبير ديلوني R.Delaunay: رسام فرنسي (1885.1941) " المترجم "
- فانسان فان غوخ V.Van Gogh: رسام هولندي (1853.1890). " المترجم "
- نسبة إلى الرسام الإيطالي باولو فيرونيز P. Véronèse (1528.1588) الذي غلبت الشُقرة على تلويناته. " المترجم "
- غوستاف مورو G. Moreau: رسام فرنسي (1826.1898). " المترجم "
- Paysages et Personnages, Vlaminck, page 87 Flammarion 1953. " النص "
- Portraits avant décès, Vlaminck, Flammarion, Paris، 1943. " النص "
- المرجع نفسه ص. 38.
- Tournant Dangereux, Vlaminck, P. 103، Stock, Delamain et Boutelleau, Paris، 1929. " النص "
- من " أوقيانيا " Océanie، التي تعتبر إحدى القارات الخمس، تقع في المحيط الهادئ، بين آسيا وأمريكا في نصف الكرة الجنوبي، تتألف من أستراليا وجزر أخرى عديدة أهمها تسمانيا، ونيوزيلندة، وغينيا الجديدة. من أرخبيلاتها بولينيزيا، وملانيزيا، وميكرونيزيا. " المترجم "
- بول سيزان P. Cezanne: رسام فرنسي (1839.1906). " المترجم "
- أبولينير Apollinaire: كاتب وشاعر فرنسي (1880.1918). " المترجم "

الخطاط محمد عماد محوك ..

والطواف بين حروف الإخلاص!!..

■ صخر الحاج حسين

غرفته في جامع السلطانية الأيوبي مقابل قلعة حلب بمثابة صومعة. مساحتها صغيرة لكن على حد تعبير محمد عماد " لا نهاية لها " فهي له بحجم القلعة القريبة أو تزيد...تمتد جدرانها الى البعيد عندما يسكب حروفه على الورق وكأن ذاك الحرف وذاك الشق الصغير من القصبة له فعل السحر ... سحر البيان والحرف والتشكيل ... فيمتد المكان ويتسع كلما استمدت القصبة من ذاك الحبر الأسود وشكلت الحرف والكلمة...

عالمه بسيط ومتواضع بقدر ما هو متسع ورحب ...صلاته وذكره الدائمين، الكتابة وتشكيل الحروف. عمله له، شريان حياة ...ذكر لي أنه تذوق مرارة الحبر الأسود مرات عديدة. فهو يمسح قصبته بلسانه عندما يكتب بماء الذهب ... وأحيانا يمدد الحبر بدمعة...

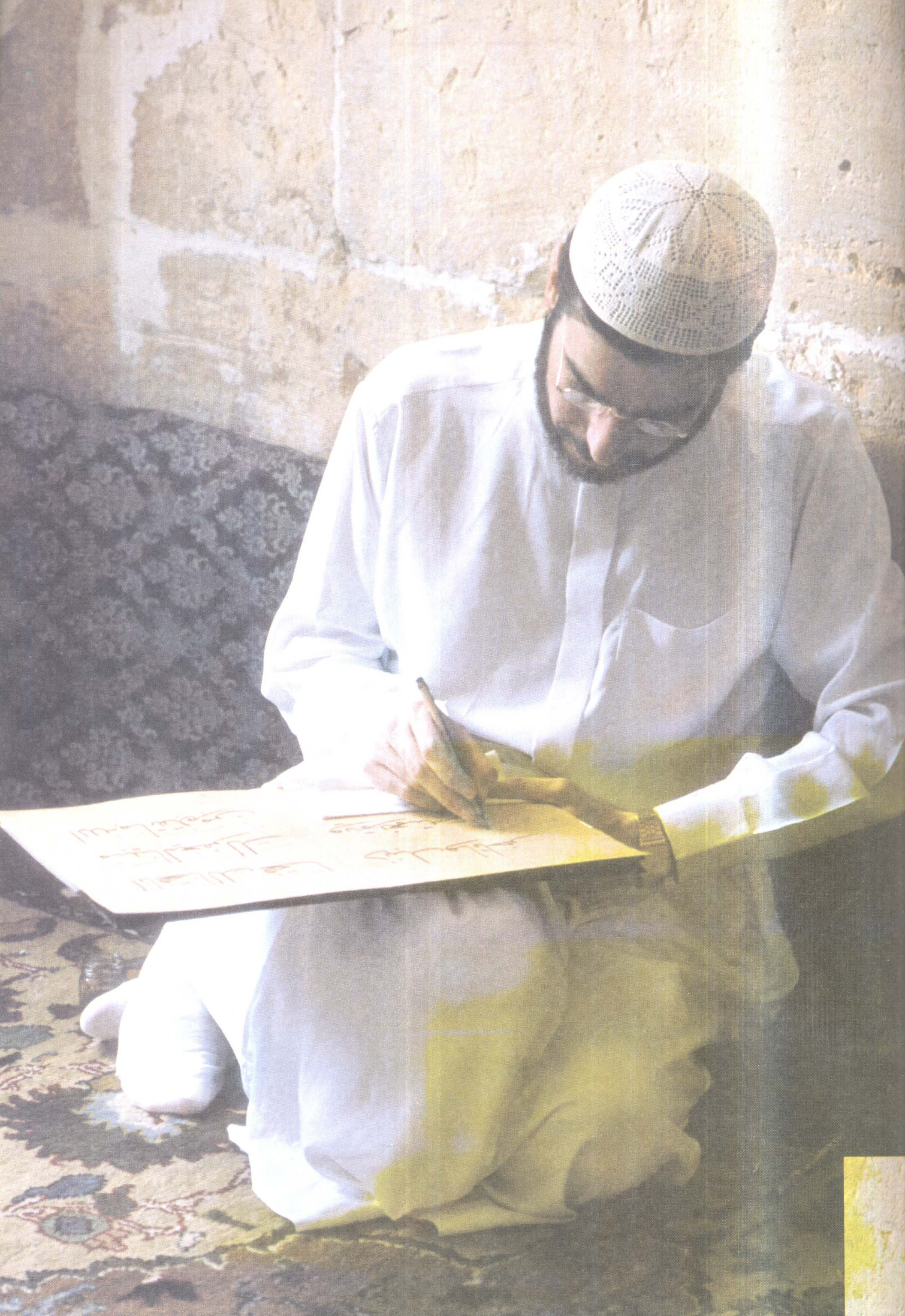
في مواضع كثيرة لا تحس الفارق بين عماد وقصبته وحرفه وقرطاسه .

شغفه أثناء دراسته في كلية العلوم مادة الرياضيات، منحياً اختصاصه الفيزياء. التجريد والمعادلات الرياضية هواه. حدث وبظني لعديد من المرات أن آثر الذهاب إلى معرض فني في الوقت الذي كانت تجري فيه امتحاناته الجامعية.

كتب محمد عماد نسخة من المصحف الشريف بخط الجليل المحقق بقصبة واحدة وقطعة واحدة مؤلفة من ثلاثين جزءا مستقلا كل منها في مئة صفحة وفي كل صفحة خمسة أسطر على أرضية بزخرفات جميلة من طراز العصر المملوكي، استغرق منه العمل مدة ثمانية عشر شهرا ... مايزال يحتفظ بتلك القصبة " الجوهرة" و يريها لبعض المقربين منه على الدوام – وان من شيء الا يسبح بحمده- يقول لي وكأنه يسمع تسبيح تلك القصبة في لحظات إشراق وتجلٍ، وهنا يتماهى فيها، وتدخل هي في ثناياه.

بحثه دائم ومستمر وهو في حالة تطور نحو الأعلى الأسمى والأعمق ...مع عماد يتواشج بناه النفسي مع معتقده وإيمانه الذي يدفعه إلى التجربة من أجل الروحي. ورغم إيمانه ذاك، فهو لا يني يطرح أسئلة وجودية على نفسه ولاغرو فحتى الإيمان يحتاج إلى قلق. توقه إلى قداسة تجسيد الكلمة القرآنية وابراز معانيها ومفرداتها ومدلولاتها عن طريق فن بصري جميل يدفعه إلى المضي ما خلف تلك الكلمة. غاية في الاتقان...

أخذ عن الكثير من الخطاطين من خلال كتاباتهم وآثارهم المخطوطة، لكنه لم يقلد أحداً. يقر بالمثاقفة وحتى بالتناص، لكنه لايقر بالتقليد. أفاد محمد عماد من تجارب كثيرة سيما





المخطوطات العربية القديمة الموجودة في المكتبات والمتاحف أو تلك التي يقوم بترميمها.

يتجلى سمو لحظة الإشراق عنده عندما يغيب في مسامات الحرف، ونقصد ذلك فعلاً لامجازاً. إذ يغرق الرجل باللفظ والتشكيل والمعنى عندما تتوحد يده والقصبة والورق والحبر والحرف ... فالجميع واحد. كَبُرَ مقتاً عند عماد أن يفعل ما لا يطيق. قليلة واحدة تكفي ليغوص في ألق، ليأتي بعده بكاء، ثم تدخين عندما تفاجئة قهوة الصباح. يسكن الليل إليه في وحدته بعد أن يطوف شوارع المدينة كيف لا وهو الذي أجاد استضافة أحزان العالم.

الخط كما يقول عماد حبيب عزيز صعب المراس لايلتفت الا لمن أضناه العشق. أمضى عماد سنة كاملة لكي يكتشف الطريقة المثلى للامساك بالقصبة ... سنة كاملة قدمها غير نادم. لسنا ندري علاقته بالحرف نون، هل هو الحبيب؟ أم هو المجاز للحبيب؟ ثمة أسئلة تبقى من دون جواب. لكننا نستطيع أن نفهم جانباً من نفسيته، فعندما يكون مشرقاً، فقد ابتسم نون له، وإن كان في مزاج سيء، فإن هذا الأخير جافاه.

" الاخلاص" لفافة بطول 10.65 / سم وبعرض 16 / سم خطت على ورق من صنع يدوي بلون عاجي ...

استخدم هذا الشكل من اللفائف – الرول – قديما لكتابة القران الكريم بخط الغباري وهو خط دقيق ناعم، وكانت تُعلّق في أعلى الراية أو العلم أثناء الفتوحات الإسلامية للتبرك بها.

تتفرد لفافة "الإخلاص" بتنوعها وغناها التشكيلي.. فهي تحوي على أربع سور من القرآن الكريم ..الأولى وهي في البداية سورة الفاتحة كتبت بخط الريحاني وبحبر بني مغيمة بالذهب من عيار 24/ قيراط ولها إطار زخرفي مذهب من الطراز المملوكي.

تليها بسملة وسورة الكهف الممتدة بشكل كامل على محيط اللوحة ، ثم تأتي تكملة السورة بشكل عمودي وبخط الريحاني ومغيمة بالأحمر والأخضر وبفواصل مذهبة بين الآيات وداخل بعض الحروف مثل الصاد والطاء والفاء والقاف باللون الأحمر.

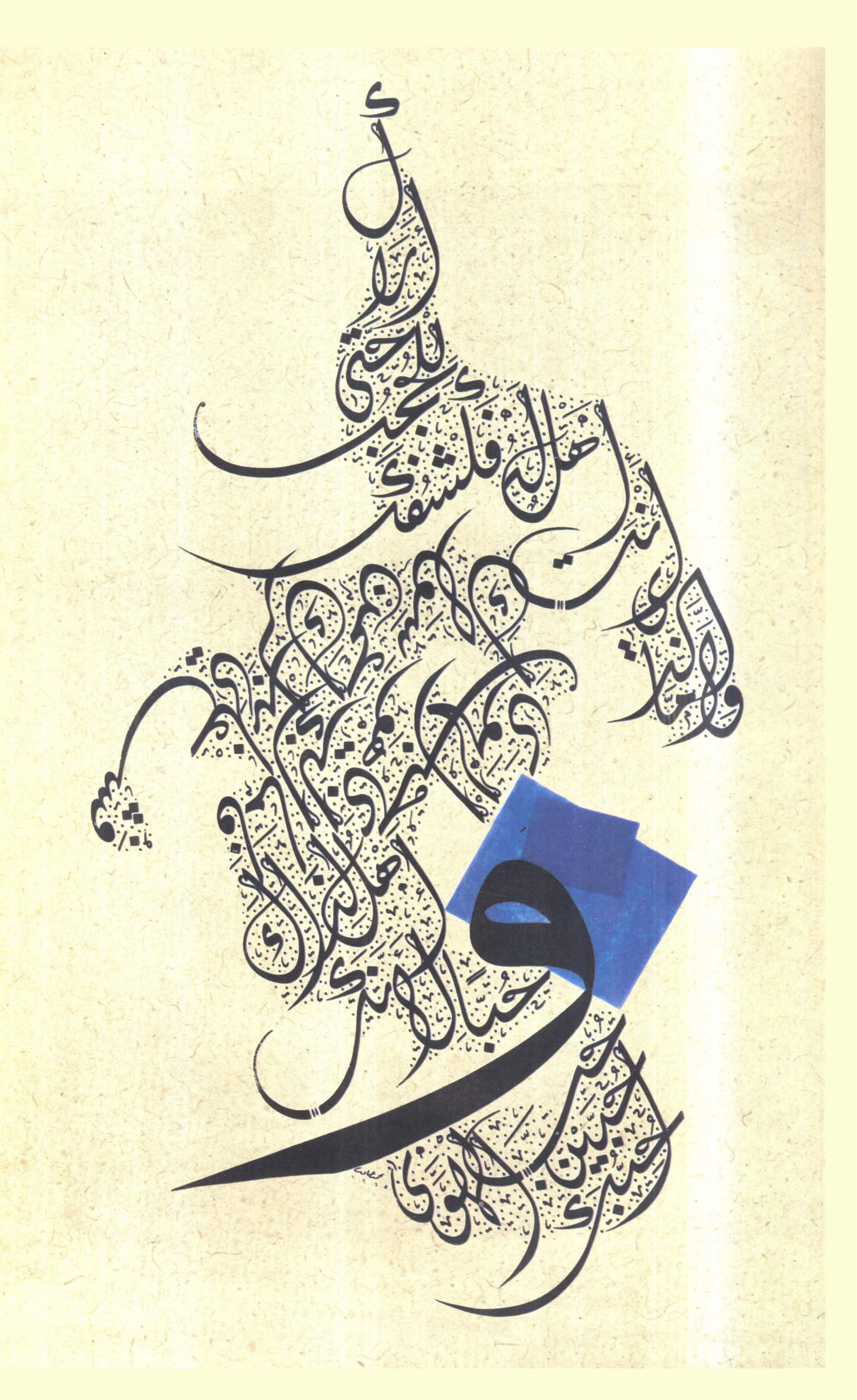


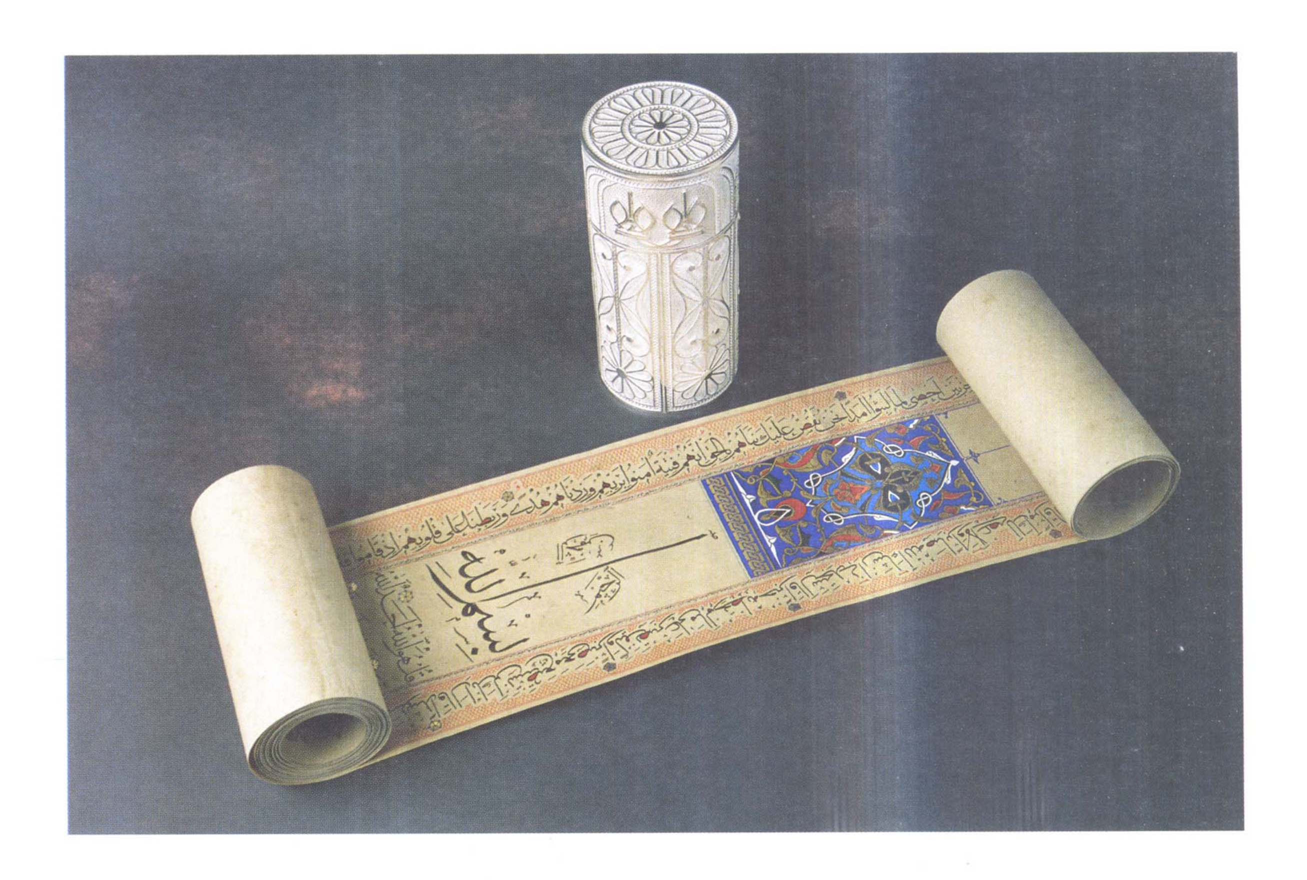


يلي سورة الكهف مباشرة شريط بالخط الغباري باللون الأزرق الداكن – النيلة – ولفظ الجلالة باللون الأحمر ،والنص عبارة عن كتاب للأدعية ...حزب أنوار الحقائق النورية .

بعد سورة الكهف هناك زخرفة راسية من الطراز المملوكي أيضا تبتدئ به تشكيلات مختلفة ومتنوعة لسورة الإخلاص مكتوبة بمختلف أنواع الخط العربي وبألوان الحبر البني والأسود والأزرق اللازوردي والأخضر والأحمر الهندي ...

تبدأ ببسملة بطريقة الخطاط ابن البواب من القرن الرابع الهجري وسورة الإخلاص بخط الريحاني والذي كتب به ابن البواب النسخة المعروفة باسمه والموجودة بمتحف –تشستر بتي – بدبلن. ثم كرلمة أو مشق أو تدريب بخط الثلث والنسخ لكلمات سورة الإخلاص. تليها بسملة بطريقة الخطاط احمد القرة حصاري من القرن العاشر الهجري يليها تشكيل آخر بخط الريحاني محاط بالإخلاص بخط الغباري .





ثم كوفي مربع باللون الأزرق اللازوردي يليها بسملة بخط المسلسل مع الإخلاص على أرضية مزخرفة هندسيا

الإخلاص بخط جليل المحقق والمحقق ، الحرف مزمك بخط دقيق من الذهب وبفواصل مذهبة وداخل بعض الأحرف بالذهب أيضا..ثم كوفي مربع مزوى بتشكيل آخر مرآتي فيه لفظ الجلالة من الطرفين بحجم اكبر .

ثم زخرفة هندسية مربعة الشكل تتضمن الإخلاص بخط الغباري مكررة بعدد من الألوان ..

الإخلاص بخط الثلث بتركيب دائري باللون الأحمر الهندي وبطريقة الخطاط عزيز الرفاعي .

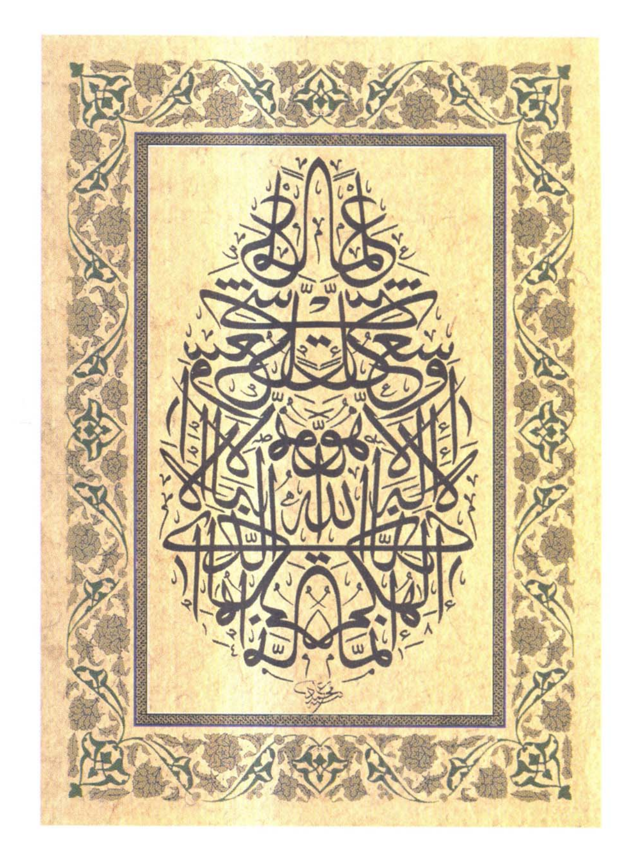
الإخلاص بخط الثلث دائري الشكل .. ثم جلي الثلث المركب على سطر بطريقة الخطاط سامي أفندي باللون الأزرق ..بعدها الإخلاص مكررة على خمسة عشر مربعا تقرأ بالاتجاهات الأفقية والعمودية والقطرية ومن فوق إلى تحت والعكس .

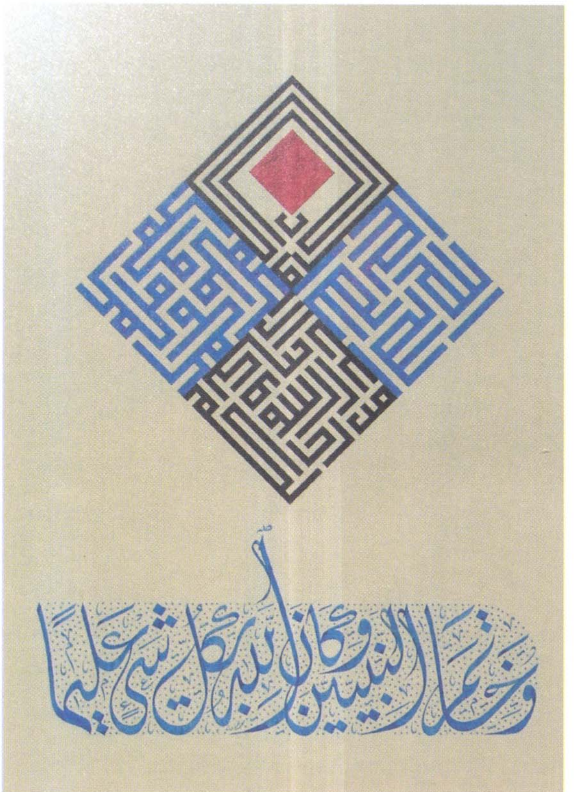
لفظ الجلالة بخط الكوفي الفاطمي بداخله لفظي الجلالة وأحد بالغباري وبزخرفة غباري وخلفية تحوي سورة الإخلاص مكررة بالخط الغباري باللون الأصفر.

يليها بسملة بخط آخر للمسلسل ثم السورة بخط الثلث المركب بطريقة حامد الآمدي..ثم الإخلاص على ثماني مربعات مكررة ...ثم واحدة بخط جليل المحقق والمحقق باللون الأحمر الهندي .

ثم الإخلاص أيضا وأيضا بخط الكوفي القديم من القرن الأول الهجري يليها أخرى بخط الكوفي المشرقي من القرن السابع الهجري ..ثم الإخلاص بالخطوط المنوعة تبدأ بالنسخ والنسخ المغربي والرقعة والديواني والجلي ديواني وأخيرا النسخ تعليق..







بعد ذلك تأتي سورة الواقعة وبشكل عمودي وبخط الريحاني بحبر بني وتغييم بين الأسطر اخضر اللون وبفواصل مذهبة وهي المقابل لسورة الكهف من الطرف الثاني للوحة.

البسملات جميعها في اللوحة متنوعة من عصور ومدارس مختلفة ،إضافة إلى أن أسلوب زخرفة كل تشكيل لسورة الإخلاص يتوافق وتناغم مع نوع الخط وزمانه وطريقته.

تنتهي اللوحة بسورة الإخلاص كنموذج البداية من سورة الفاتحة وبنفس الخط والأسلوب .

خاتمة اللوحة تحمل توقيع الخطاط الفقير محمد عماد وتذهيبه ومؤرخة لسنة 1425/ هجرية . واللوحة محفوظة ضمن علبة خاصة مصنوعة من الفضة الخالصة بطريقة – كسر الجفت – وتحمل عنوان اللوحة – الإخلاص – بخط الكوفي المشرقي المركب وبشكل مرآتي ..

استغرق من عماد العمل في هذه اللوحة مدة تجاوزت الثمانية أشهر من العمل الدائب المتواصل وبدقة و تقنية عالية وإتقان للحرف على تنوعه الجم وتنقله من مدرسة إلى أخرى وبتشكيلات قديمة وجديدة مبتكرة لسورة هي من قصار السور وتأخذ سطراً واحداً من القرآن الكريم .

أما سورة الفاتحة والكهف والواقعة فكانت عبارة عن مدخلٍ وتهيئة لكتابة سورة الإخلاص بهذا الغنى من التصاميم والتعدد بأنواع الخط وتشكيلاته ..واللوحة على شكل اللفافة هذه أعطت الخطاط فضاء لانهائياً ولم تشعره بإطار ومساحة محددة كباقي اللوحات التي يمكن تلمس أبعادها طولاً وعرضاً .. أما هنا فيمكن التنقل من تشكيل إلى آخر كل سبع سنتيمترات أو أكثر ..

وعند الانتهاء من هذا العمل الفريد وجد الخطاط محمد عماد بأنه بات لديه تشكيلات وتصاميم أخرى وتراكيب لسورة الإخلاص لم تكن موجودة في البداية أثناء دراسته ووضعه المخططات الأولية للعمل..إلى أن أنهى اللوحة وفي جعبته الكثير الذي لم يخط فأحس بأنه لم يبدأ بعد ...

* * *

محمد عماد بن أحمد عبد الوهاب محوك

مواليد مدينة حلب . 19 / 5 / 1959

- خريج جامعة حلب . كلية العلوم .قسم الفيزياء .
- حائز على دبلوم بترميم المخطوطات من مكتبة السليمانية باستانبول 1990.
- تدرب وتعلم فن الخط من خلال محاكاة أعمال الخطاطين الكبار أمثال شوقي ، عزت مصطفى الراقم سامي ، أحمد القره حصاري .
- يعمل بمحترفه بمدينة حلب.جامع السلطانية. ومكتبة الملك عبد العزيز العامة بالرياض .
- قام بترميم العديد من المخطوطات والمصاحف القديمة .
- يقوم بتحضير كافة مستلزمات اللوحة والمخطوط من ورق وحبر ...بشكل خاص .
- قام بالإضافة إلى تخطيط اللوحات الخطية وكتابتها وتشكيلها .. بعملية الزخرفة والتذهيب .
- يشارك في المعارض السنوية لفناني حلب منذ عام 1992 .
- أقام معرض فردي في مدينة حلب صالة بلاد الشام 1997 .
- حصل على جائزة في خط الجلي فارسي بمسابقة الخط العربي من استانبول .
- له كتابات في الجلي ثلث في عدد من جوامع حلب /6/ جوامع منها جامع المتقين والسعد وعبد الله بن عباس ...
- لوحاته وأعماله الخطية مقتناة في معظم الدول العربية منها مكتبة الملك عبد العزيز العامة ومركز الملك فيصل بالرياض ومركز التراث العربي الإسلامي في الدوحة. إضافة إلى عدة دول أجنبية مثل انكلترا. فرنسا. ايطاليا. تركيا...
- العديد من اللوحات الخطية المطبوعة وعناوين وأغلفة الكتب .
- مخطوط كتاب " الملك عبد العزيز في الشعر العربي المعاصر " بخط الثلث والريحاني مطبوع لصالح مكتبة الملك عبد العزيز العامة بالرياض .
- مخطوط كتاب " الموحد " مطبوع لصالح مكتبة الملك عبد العزيز العامة بالرياض.
- كتابة مخطوط " من أقوال الملك عبد العزيز آل سعود " بمختلف أنواع الخط العربي .
- مخطوط كتاب" الملك عبد الله" لصالح مكتبة الملك عبد العزيز العامة .
- مخطوط كتاب " شروق وغروب " للأمير فيصل بن عبد الله آل سعود.
- كتابة العديد من أجزاء القران الكريم.يربو على الأربعين جزءا. وسور مختلفة من الأنعام الشريف وسورة يس بأنواع الخطوط : جليل المحقق،الثلث،الريحاني،الجلي ديواني،الكوفي المشرقي،النسخ والنسخي المغربي.
- العديد من المشجرات العائلية والأنساب منها مشجرة الشيخ حمد بن خليفة آل ثاني.
- كتابة وتذهيب رول. الإخلاص. يحوي سورة الكهف والواقعة والفاتحة بالإضافة إلى سورة الإخلاص بخطوط وتشكيلات متنوعة وعديدة وبطول /11/ م .
- تصميم الطابع البريدي التذكاري بمناسبة حلب عاصمة الثقافة الاسلامية.
- كتابات في الخط وعمل المجسمات لسبل الماء بحلب القديمة/ خان الوزير، الشيباني، الجامع الاموي.
- عمل المجسمات الحجرية لمدينة الملك عبد الله للعلوم والتقنية بجدة.
- تصميم الريال المعدني لصالح مؤسسة النقد العربي السعودي 1429 .
- تصميم الميدالية الذهبية لجائزة الملك عبد الله العالمية للترجمة.
- كتابة نسخة من القران الكريم بخط الجليل المحقق .

الحروفيّة العربيّة..

همّ الانتماء للآن والمكان..!!

■ د. محمود شاهين*

شكّل الخط العربي، أحد المظاهر البارزة والرئيسة، للحضارة العربيّة الإسلاميّة، منذ صيرورتها الأولى وحتى اليوم. تطور مع تطورها، وكان أهم روافعها، والوسيلة الأساس، في نشرها وتعميمها، وفي نفس الوقت، عومل هذا الخط، كعمل فني قائم بذاته، له خصائصه ومزاياه التشكيليّة والتعبيريّة، التي شهدت بدورها، تطوراً كبيراً، خلال مراحل تطور هذه الحضارة، ولا زال حتى يومنا هذا، موضع اهتمام وبحث وتجريب، بهدف استيلاد منجز بصري عربي معاصر، مما يكتنز عليه، من قيم تشكيليّة ودلاليّة وتعبيريّة.

احتفظ الخط العربي بعافيته، تصونه وتحرسه، أصوله وقواعده ونظمه الراسخة، وظل محط اهتمام وشغف العرب والمسلمين في أصقاع انتشارهم كافة، كونه لغة القرآن الكريم الذي كان ولا زال، من أهم وأبرز عوالم حفظه وصونه وانتشاره، سليماً معافى، ذلك لأن كل إنسان اعتنق الدين الإسلامي الحنيف، عليه تعلم اللغة العربيّة، مهما كانت لغته الأم، ليتمكن من الإحاطة بأفكار وتعاليم دينه، وممارستها بالشكل الصحيح والسليم، وتالياً، عليه الاحتكاك بالخط العربي وطرزه والجماليات البصريّة التي تكتنزها حروفه وتشكيلاته.

أكثر الفنون عروبة

النظرة التقديسيّة للغة التي نزل بها القرآن الكريم، دفعت الخطاط العربي والمسلم، إلى التفنن بكتابة آياته، وتزيينها بالزخرفة الهندسيّة والنباتيّة، والانكباب الدائم على تحسين خطوطه، وصولاً إلى الكمال الذي يُقرّبه من الخالق. من أجل هذا، كانت مهمة خطاطي القرآن الكريم أشبه ما تكون بالصلاة التي تقودهم إلى مرضاة الخالق، والفوز بجنته، ما دفعهم إلى التباري في تحسين خطوطهم وإتقانها، وهذا الأمر لم يقتصر على كتابة المصاحف، بل تعداها ليشمل أجناس وضروب الفنون العربيّة والإسلاميّة كافة، بدءاً من العمارة والفنون التطبيقيّة، وانتهاءً بالحِرَف والصناعات اليدويّة والمخطوطات وغيرها، حيث شكّل الخط العربي عنصراً رئيساً من عناصر تزيينها وتحسينها، والرافعة الأساس لجمالياتها البصريّة والدلاليّة، وهذا ما دفع غالبية الباحثين والدارسين، لاعتبار الخط العربي أكثر الفنون عروبةً، لارتباطه الوثيق بالقرآن الكريم، والشريعة الإسلاميّة التي كان لها فضل كبير في انتشاره وتعميمه.

من هنا، ولأهمية الخط العربي، وما يتمتع به من قدرات تشكيليّة تؤهله للتجاوب مع إبداعات وابتكارات الفنان العربي والمسلم، في مجالات الفنون كافة، انكب الخطاطون على حشد كل مهاراتهم للاستفادة من خصائص ومزايا الخط العربي الفريدة والبديعة، واستنهاض أقصى ما يمكن من الجماليات التي تكتنز عليها، تشكيلات

*نحات وأستاذ: عميد كلية الفنون الجميلة بدمشق.



حامد العوضي.

حروفة الرشيقة، المطواعة، بل حرص بعضهم على تطويرها، وابتكار طرز جديدة منها، تتوافق وتنسجم مع كل فن جديد!!.

يرى الباحث الدكتور (أبو صالح أحمد الألفي) أنه على الرغم من اختلاف الآراء في شأن الأصل الذي اشتقت منه الكتابة العربية الشمالية، فثمة حقيقة لا تقبل الجدل هي أنه وجد خط يُقال له (الخط النبطي) نسبة إلى الأنباط، ذلك الشعب العربي الذي أسس (في قرون سبقت ميلاد المسيح وامتدت بعده) مملكة تتسع من شمال الحجاز إلى نواحي دمشق، وتشمل مدَيَن وخليج العقبة والحجر وفلسطين وحوران، وقد اشتق الخط النبطي من الخط الآرامي.

ويؤكد الباحث (الألفي) أن الصورة الأوليّة للخط العربي، لا تبتعد كثيراً عن صورة الخط النبطي، ولم يتحرر الخط العربي من هيئته النبطية، بحيث أصبح خطاً قائماً بذاته، إلا بعد أن استعاره العرب الحجازيون لأنفسهم لقرنين من الزمن، وقد سمي هذا الخط الذي انتهى إلى العرب بـ (الخط الحيري) أو (الأنباري) وكان على شكلين: الخط (المُقوّر) وهو الخط اللين المتداول في المراسلات والكتابات المعتادة، والخط (المبسوط) وهو الخط اليابس المستعمل في النقش على المحاريب وأبواب المساجد وجدران المباني وفي كتابة المصاحف.

ويُشير الباحث (الألفي) إلى أنه لما بُنيت الكوفة سنة 18هـ نزح إليها من بقي من أهل الحيرة والأنبار لحلولها محل مدينتهم، وانتشر الخط بين سكانها، وجوّدوه وبرعوا فيه، فنُسب إليها، فقيل (الخط الكوفي) بدلاً من (الحيري) أو (الأنباري) وكان الخط في مكة يُسمى بالخط (المكي) وفي المدينة (المدني) على حسب المدن التي كان يُكتب فيها.

وبرأي الباحث (الألفي) أن العناية بالكتابة العربيّة، بدأت في حياة الرسول عليه السلام، ثم في أيام الخلفاء الراشدين، لشدة لزومها لتدوين القرآن الكريم، وكتابة الرسائل إلى الأمصار.

بالتدريج ومع تطور الحضارة العربيّة الإسلاميّة، احتل الخط العربي موقعاً عظيماً في التراث الفني الذي خلفته هذه الحضارة، ليس في البلاد العربيّة فقط، بل في آسيا وإفريقيا وأوروبا وكل البلاد التي وصل إليها الإسلام، حتى أصبح هذا الفن العربي الخالص، علامة مميزة للحضارة العربيّة الإسلاميّة، اشتغل بتجديده ورعايته والاهتمام به، الملوك والسلاطين والوزراء، ما أسهم في تطويره وتنويع طرزه وأساليبه، والوصول به إلى درجة رفيعة من الكمال والجمال، ذلك لأن الكتابة العربيّة لم تكن مجرد أداة لنقل الأفكار والمعاني، وإنما كانت مجالاً خصباً للفن الذي تنوّع فيه الإبداع الذي عكس بجلاء، أسرار العبقريّة العربيّة الإسلاميّة، بحيث أصبح الخط العربي، كلغة بصريّة، متكاملة المقومات والخصائص، ووجهاً أصيلاً من أوجه الحضارة العربيّة الإسلاميّة.

رواد مهرة

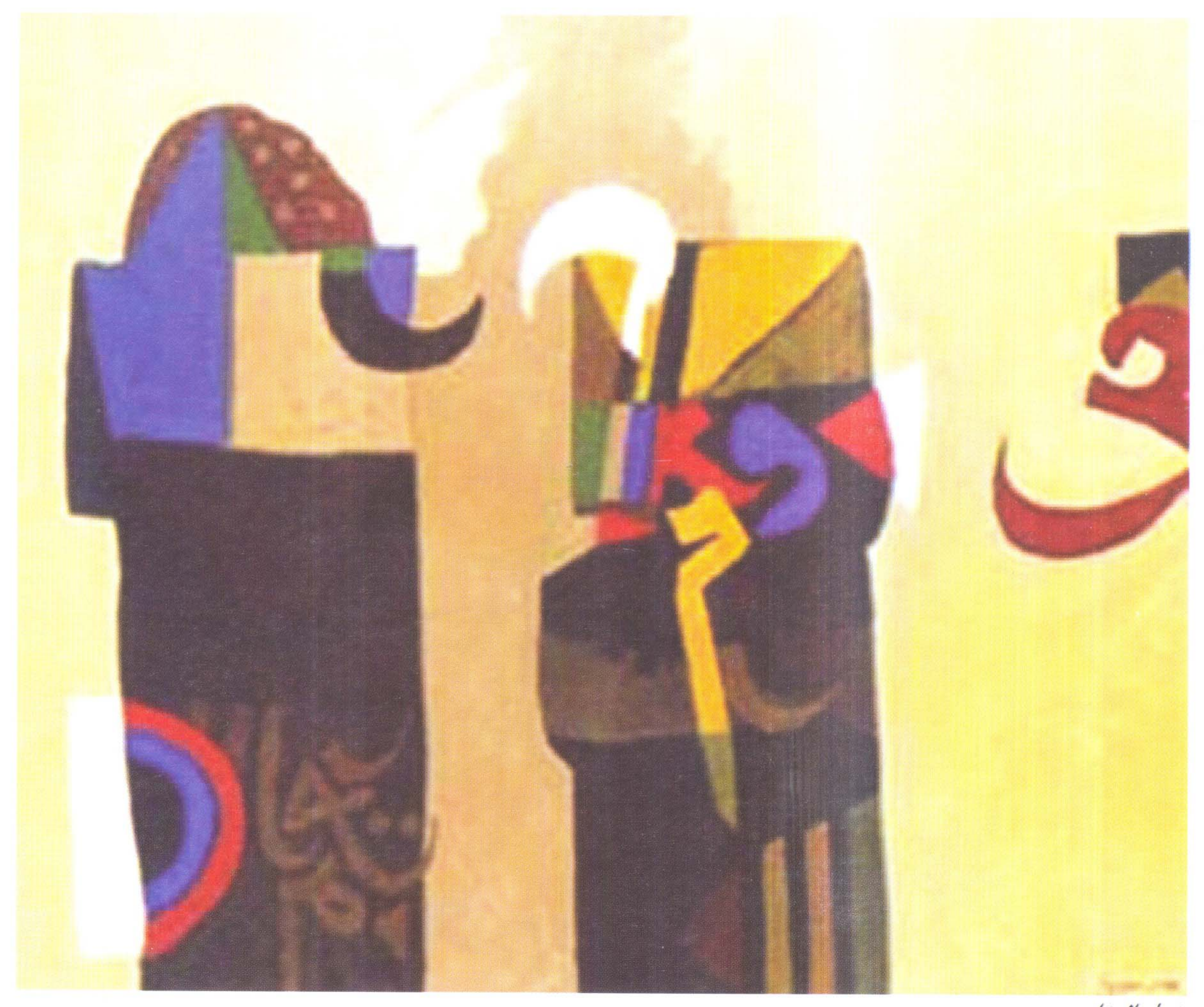
توفر للخط العربي رواد مهرة، برزوا من خلال إتقانهم الرفيع له، وتحسينهم البين لأنواعه وطرزه، يأتي في طليعتهم الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، والحسن البصري، والخليل بن أحمد، وإسحاق بن حماد، وإبراهيم الشجري، ويوسف الشجري، والوزير خالد بن أحمد الأحول، والوزير ابن مقلة، وابن البواب، وياقوت المستعصي الملقب (قبلة الكتّاب) وحمد الله الأماسي المعروف بابن الشيخ، ومير علي سلطان التبريزي، والحافظ عثمان، والمستشار ممتاز بك، وإبراهيم منيف، ومصطفى راقم، وسامي أفندي، ومصطفى غزلان، والملا محمد علي الفضلي، والمير عماد الحسني، ومحمد مؤنس زاده، وعبد الله بك الزهدي، ومحمد شفيق .... وغيرهم الكثير.

أما في أيامنا، فيعكف جيش من عشاق الخط العربي ومريدوه والبارعون في كتابته، وفق أصوله وقواعده التي وضعها الرواد الأوائل، على متابعة تعلّمه وتعليمه وتجويده وإنتاج لوحات رائعة من طرزه المختلفة، صوناً له وحفاظاً على جمالياته الخالدة. والملاحظ تنبه غالبية الدول العربيّة والإسلاميّة، إلى أهمية هذا الفن الخالد، وضرورة الحفاظ عليه ونشره في الفنون البصريّة المعاصرة كافة.

من مظاهر هذا الاهتمام، إنشاء معاهد وجامعات ومراكز أبحاث مختصة به، تقوم بتعليمه وفق أصوله وطرزه، للمواهب الشابة، وتنظيمهم المعارض الدوريّة له، ووضع جوائز قيّمة ومغرية للمميزين من الخطاطين، بهدف المحافظة على هذا الإرث العظيم الذي بات يعني الكثير للأمتين العربيّة



محمود حماد.



ضياء العزاوي.

والإسلاميّة وعشاق الفنون الأصيلة من الأجانب.

والحقيقة، أصبح التوجه إلى الفنون الأصيلة، النقية، والفريدة، من فنون الشعوب، يستقطب المزيد من الفنانين والباحثين والمتذوقين، لا سيما بعد أن طغت الاتجاهات الفنيّة الغربيّة وسيطرتها، على فنون العالم المعاصر، محوّلةً إياها إلى شكل مكرور ومُستنسخ منها، بحيث صار لكل فنان غربي (على اختلاف الاتجاه الذي يشتغل عليه) قريناً يأخذ عنه، ويتمثل تجربته بقضها وقضيضها، في الدول الأخرى، المتطورة والمتخلفة على حد سواء !!.

نتيجة لهذه السطوة الطاغية من الفنون البصريّة الغربيّة المعاصرة واتجاهاتها المختلفة، على فناني العالم، ومن بينهم الفنان العربي، اتجه هذا الأخير، إلى البيئة والموروث الشعبي المتمثل في عدة مظاهر معماريّة وفنيّة وتطبيقيّة وحكايا وأساطير وعادات وتقاليد، محاولاً المزاوجة بينها وبين المعطيات التشكيليّة الحديثة، لتحقيق منجز بصري عربي معاصر، له خصوصيته المتفردة، يدل عليه دون غيره.

وبالتدريج، بدأ هذا التوجه يلم حوله مجموعة من التشكيليين العرب المسكونين برغبة عارمة، لتأكيد وجود فني متميز. وقد أجج هذه الرغبة وزاد من إوارها داخل أرواحهم وعقولهم، موجة الشعور بالانتماء القومي التي اجتاحت الشعوب والأمم الخارجة لتوها



منير الشعراني.

من نير الاستعمار المتعدد الأشكال والألوان، ومن بينها الأمم الأوروبيّة (خاصةً ألمانيا) والتي كنا كأمة عربيّة، مهيأين لها، نتيجة عقود الاستعمار العثماني الطويلة التي أرخت بثقلها علينا، ومن بعده الاستعمار الأوروبي الذي أعقبه مباشرةً.

أمام تيار البحث عن الهويّة القوميّة، وتحديات إثبات الوجود، وفي أطار التوجه القومي العربي، وجد المثقفون العرب أنفسهم أمام تحدٍ آخر هو: تأكيد هذه الهوية في الثقافة العربيّة المعاصرة التي يجب أن توائم بين موروث متلون ضارب في القدم، ومعطيات عصر أنهكته الخروقات التقانيّة المذهلة والمتلاحقة.

هم التراث والمعاصرة

ولخصوصيّة اللغة التشكيليّة وحداثتها وقدرتها على التواصل مع المتلقي، أينما كان فوق هذه الأرض، تقدم الفنان التشكيلي العربي المعاصر، صفوف المثقفين العرب في التقاط هذا الهم والاشتغال عليه، والبحث عن الصيغة المثلى لتحقيقه، في منجزه الإبداعي.

بعد البحث والتمحيص، وجد التشكيلي العربي نفسه أمام خيارين رئيسين لمنح هذا المنجز، خصائص الآن والمكان. الخيار الأول، تبني الموضوعات والمضامين والملامح اللصيقة بالإنسان العربي. أي عبر البيئة الشعبيّة المكونة له، معجونة بهمومه وتطلعاته وقضاياه ورموزه الخاصة به.

والخيار الثاني، عبر معطيات تراثيّة عربيّة إسلاميّة متفردة، تجلت في أكثر من منحى، لعل أهمها وأبرزها، القدرات التشكيليّة والتعبيريّة المتميزة للحرف العربي، والزخرفة الإسلاميّة التي طالما اقترنت به، وتكاملت معه.

وهكذا وجد بعض التشكيلين العرب المسكونين بهم الموائمة بين الآن والمكان، أن المضمون المعاصر، والصياغة التشكيليّة المستمدة مفرداتها من البيئة الشعبيّة، قادرة على تحقيق ذلك. أما بعضهم الآخر، فقد وجد أن الحرف العربي، والزخرفة الإسلاميّة، أكثر ملاءمة لتحقيق هذا الهدف.

هنا لا بد من الاستدراك والإشارة، إلى أن هم الموائمة هذا، الذي أرق التشكيليين العرب ولازال يؤرقهم حتى الآن، لم يتملكهم بتأثير زحمة التيارات الفنيّة الأوروبيّة التي سادت الفن التشكيلي العالمي الحديث، وسرعة انتقالها إليهم، بكثافة طاغية فحسب، وإنما ساهم بذلك، دون قصد، الفنان التشكيلي الأوروبي المعاصر نفسه، عندما وجدوه منكباً على تراثهم، يستلهمه وينهل منه موضوعات وأفكار ورؤى، ويستعير مفردات وعناصر ورموز، ويقوم بتوظيفها، في منجزه البصري الذي كان قد راوح، عند موضوعات محددة ومكرورة، تدور حول الأفكار الدينيّة، واستلهام القديم من التراث الإغريقي والروماني.

والحقيقة، فقد شكّلت ظاهرة الاستشراق التي نشطت بعد ترجمة كتاب(ألف ليلة وليلة) إلى اللغات الأوروبيّة، وما رافق هذه الترجمات

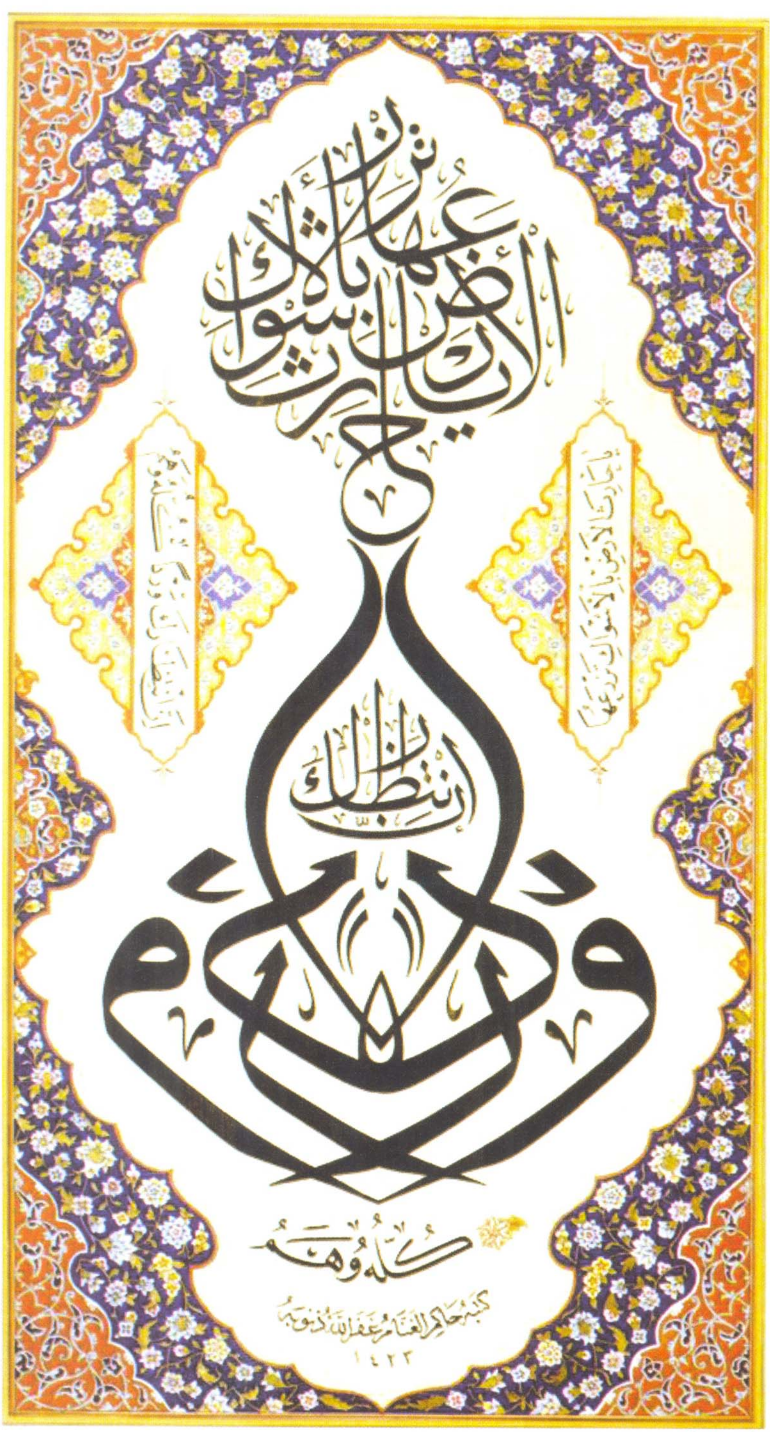


خالد الساعي.

المطبوعة من رسوم توضيحيّة وتزيينيّة، ساهم في إنجازها مئات الرسامين والمصورين والحفارين الأوروبين المعاصرين. ثم انتقل تأثير (ألف ليلة وليلة) ليشمل باقي ضروب الفنون البصريّة الأخرى، كأفلام الكرتون، والسينما، والتلفاز والفنون التطبيقيّة، والحرف والصناعات اليدويّة المختلفة، شكلت هذه الظاهرة محرضاً آخر، للفنان العربي المعاصر، للالتفات إلى موروثه الحضاري العميق والأصيل.

فاهتمام الفنان الأوروبي بكتاب (ألف ليلة وليلة) حرّض الفنان العربي، للالتفات إليه أيضاً، لا سيما بعد الغلال البصريّة الجماليّة الوافرة، التي تمخضت، عن استلهام المبدع الأوروبي لأجواء حكايا ألف ليلة وليلة، وهذه الغلال اتسم بعضها بالموضوعيّة الإبداعيّة، والرصانة التخيليّة، بينما حمل بعضها الآخر، صوراً سلبية وغير صحيحة، عن الشرق ونشأته وأساطيره وحريمه وسلاطينه.

ما هو مؤكد، أن كتاب (ألف ليلة وليلة) ألهب خيالات الأدباء والفنانين، في الغرب والشرق على حد سواء، مشكلاً عنصراً محرضاً وفاعلاً في الإبداع الفني، كما ساهم احتكاك الفنانين التشكيليين العرب الرواد، بالفنانين الأوروبيين، أثناء دراستهم للفن في الأكاديميات الأوروبيّة، بدفعهم للتوجه إلى الموضوعات المحليّة: التاريخيّة، والاجتماعيّة، والتراثيّة، عندما وجدوا زميلهم الفنان الأوروبي مشدوداً إليها، شغوفاً بها، ومنكباً على استلهامها في منجزه، وهو الأمر الذي حثهم على



حاكم الغانم.

تقليده.

بالمقابل، ثمة شريحة واسعة من التشكيلين العرب المعاصرين،لم تتعب نفسها بهذا الهم، ولا توقفت عنده، إنما تلقفت كل ما ورد إلى ساحتها التشكيليّة، من اتجاهات ومدارس فنيّة أوروبيّة، وقامت بنسج أعمالها على منوالها، لتصبح صدىً لها، وحارساً أميناً على مقوماتها وخصائصها، الشكليّة والمضمونيّة.

اختلفت وتعددت نظرة التشكيلي العربي المعاصر المسكون بهم المواءمة بين الآن والمكان، إلى الصيغة الأنجح لتحقيقها في منجزه. فهناك مَنْ زاوج بين التقنية الأوروبيّة والمضمون المحلي الذي اكتفى البعض بأخذه من الحياة الشعبيّة حوله، باعتبارها خزان قيم الأمة، ورحم التراث الأصيل، الحي، والمستمر. والبعض الآخر ضرب في التاريخ القديم لمنطقته (مصري قديم، آشوري، فينيقي، كنعاني) محاولاً استلهامه، والتأكيد على هويّة مميزة، مرتبطة بالجذور الأولى للأمة.

البعض الثالث وجد في التاريخ الأقرب ضالته، فصوّر المحطات المضيئة فيه (اليرموك، حطين، القادسيّة، بورسعيد، تشرين، العلماء والأدباء المبرزين ومجالسهم، الخلفاء القادة الذين صنعوا إنجازات عسكرية وعلميّة ... الخ).

الحروفيّة

البعض الرابع (وهم الموضوع الرئيس لبحثنا هذا) اهتدى إلى صيغة أخرى قد لا تكون جديدة بقضها وقضيضها، أخذت مصطلح (الحروفيّة) التي شكلت أحد الخيارات أمام الفنان التشكيلي العربي المعاصر، لتأكيد هوُيّة محليّة عربيّة في منجزه البصري الحديث، لا سيما بعد اكتشافه مدى ما يتمتع به الحرف العربي من قدرات تشكيليّة وتعبيريّة مطواعة، تصلح لأن تُشكّل معمار لوحة أو منحوتة أو محفورة فنيّة، عربيّة الخصائص والمقومات، علماً أن قدرات الخط العربي المتفردة هذه، كانت قد لفتت انتباه الخطاط والفنان والحروفي والمعماري العربي والمسلم، خلال مراحل ازدهار الإسلام، وتطور حضارته، ما جعلها مجالاً رحباً لإبداعات هؤلاء، وهو ما يطمح إلى تحقيقه الفنان التشكيلي الحروفي العربي المعاصر.

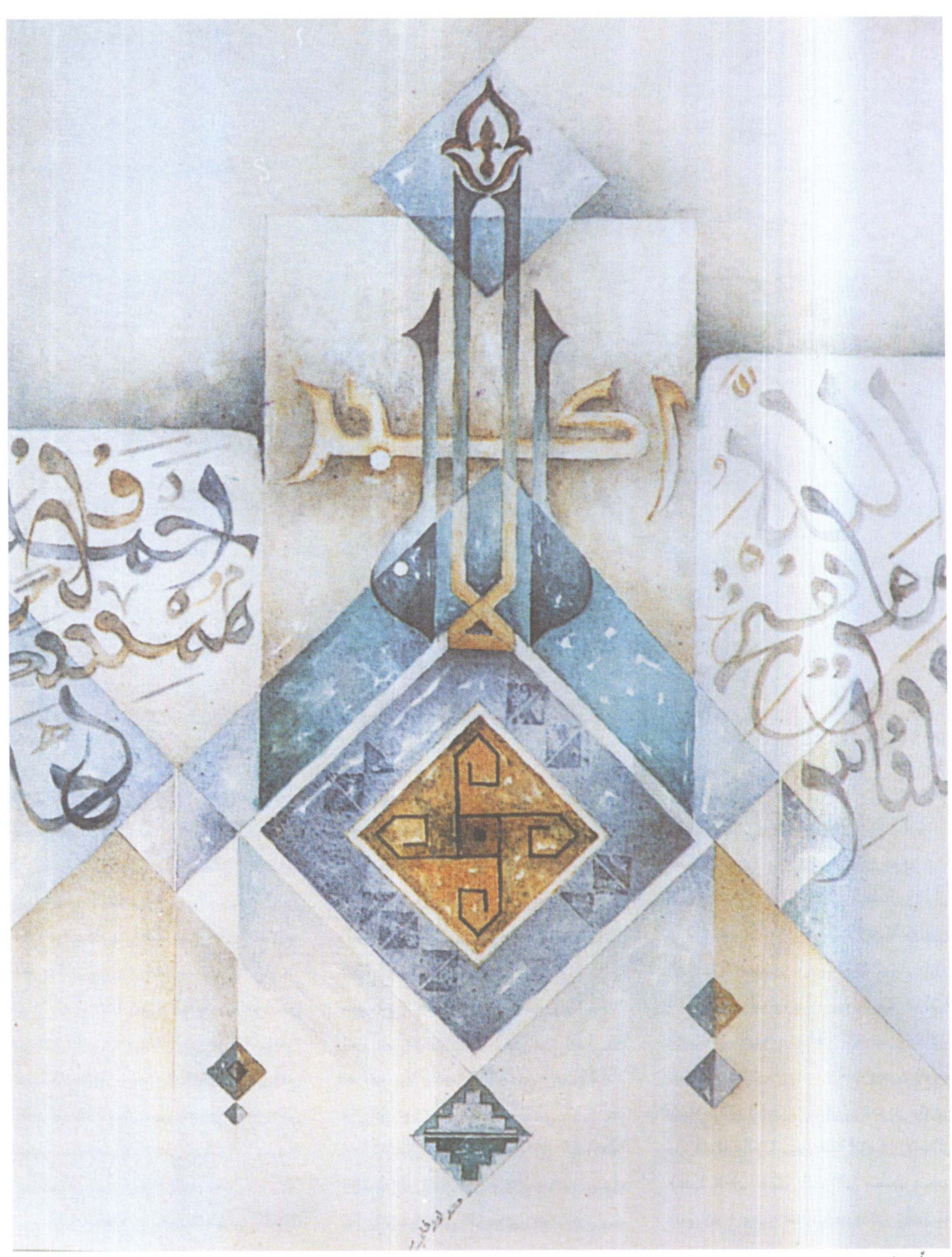
ما هو مؤكد اليوم هو أن (الحروفيّة) التي يشتغل عليها اليوم، عدد كبير من الفنانين التشكيليين العرب والمسلمين، تحولت إلى تيار له ثقله الكمي والنوعي، في الحيوات التشكيليّة العربيّة والإسلاميّة المعاصرة، وهي على قدر كبير من التنوع والاختلاف وتباين السويّة الفنيّة والتعبيريّة، من فنان لآخر، ومن بلد لآخر أيضاً.

وتيار (الحروفيّة) لا يعيش معزولاً عن باقي الاتجاهات والمدارس الفنيّة السائدة في هذه الحيوات، بل يقوم بالتفاعل معها، مدفوعاً بهاجس التغريد خارج السرب، لا سيما بعد حالة التشابه والتكرار والتداخل التي تعيشها هذه الاتجاهات والمدارس، وسطوة الفنون البصريّة الغربيّة الطاغية عليها.

بداية، لا بد من الإقرار، أن الخط العربي، يُعد من العناصر والمفردات البصريّة القادرة على التجاوب مع الفنان التشكيلي ومساعدته، للقيام باستنهاض معمار تشكيلي جديد ومتفرد، نظراً لما يتمتع به، من خصائص وصفات تتيح لهذا الفنان، التعبير المتقن، عن الحركة والكتلة، بسلاسة ويسر، وفق نظم بصريّة جماليّة تشكيليّة، تنبثق بشكل ذاتي من الحرف، لتتجلى في الفراغ، برونق ساحر، مجردة عن أي غرض آخر، غير أن الغرض الجمالي المصاغ بشكل مجرد، رغم الارتباط الوثيق للحرف أو الجملة، أو العبارة، بمعانٍ محددة، هي المدخل والوسيلة، للفوز الكامل، بما تكتنز عليه، من جمال المعنى والمبنى، غير أن عدم قدرة المتلقي على إدراك هذه المعاني، لا يعيقه من إدراك، جماليات معمار العبارة، وفي آحايين كثيرة، يقوده هذا المعمار إلى المعاني أو إلى جانب منها.

باستعراض سريع لما أنتجته الحضارة العربيّة الإسلاميّة في حقول العمارة والفنون التشكيليّة والتطبيقيّة والحرف والصناعات اليدويّة، نجد أن النصوص الخطيّة، لعبت دوراً تشكيلياً أساسياً في هذه الفنون التي أُنجزت بمواد وخامات مختلفة منها: الجص، الحجر، الرخام، المعادن، الزجاج، الخزف والقاشاني، النسيج، الأحبار والألوان ... الخ.

لقد تكاملت هذه النصوص الخطيّة، من الناحية التشكيليّة والجماليّة والتعبيريّة، مع الشكل العام للمنجز الفني، ومع أنواع وطرز الزخارف المرفقة بها، هندسيّة كانت أم نباتيّة،



معد أورفلي.



محمد أمزيل.

ومع الوظيفة الاستعماليّة المناطة بهذا المنجز.

أدرك الفنان التشكيلي العربي المعاصر الساعي إلى المواءمة بين الآن والمكان، والتغريد خارج سرب الفن الغربي، أن عليه القيام بتغذية تيار الفن التشكيلي العالمي المعاصر بروافد عربيّة أصيلة، لكن دون الذوبان في هذا التيار، ونقله وتكراره بشكل آلي بارد، وإنما العمل على الخروج بعمل فني جديد متفرد، يُعبّر عن جماليات عربيّة إسلاميّة، لها نكهتها الخاصة.

وهكذا ولد تيار استلهام الخط العربي، في تحقيق منجز بصري حروفي معاصر، يتمتع بالأصالة والتفرد. وككل ظاهرة إبداعيّة جديدة، لاقى هذا التيار القبول والإقصاء، المدح والذم، الترحاب والنفور، الاحتفاء والتقريظ، الثناء والتسفيه، وهذه الظاهرة لا زالت موضوع سجال مفتوح وطويل وشائك، بين مؤيد ورافض. بمعنى أنها لم تحسم، ولا يبدو أنها ستحسم في القادم من الأيام.

تناقض المواقف تجاه تيار الحروفيّة والسجال المفتوح حول مشروعيتها، لم يقتصر على المعنيين مباشرةً بها، أي على الفنان التشكيلي الحروفي والخطاط، وإنما تجاوزهما ليشمل العاملين في حقول أبداعيّة أخرى، بما فيه حقل الفن التشكيلي نفسه، إذ أن نسبة كبيرة من الفنانين التشكيليين العرب المعاصرين، وقفوا ضد تيار الحروفيّة، معتبرين إياه بدعة تراثيّة فارغة أطلقها وتبناها الغرب لإبعادنا عن الحضارة الحديثة، وهي اليوم شبه ميتة، رغم أن الخط العربي يتميز بالأصالة والنقاء عن بقية الفنون الأخرى (كما يقول الفنان العراقي محمد سعيد الصكار) وهذا ما ساعد على تأسيسه



تاج السر حسن.

تأسساً جيداً من الناحية الشكليّة، وعلى جعله أصفى الفنون العربيّة، وهناك القليل جداً من الفنانين استطاع أن يستوعب الداخل الفني للخط العربي، لذلك - كما يرى الصكار - جاءت اللوحة الحروفيّة التي كانت نتيجة للمزاوجة بين الخط العربي والفنون التشكيليّة المعاصرة هجينة، والواقع أن ما أعطته اللوحة الحروفيّة ضئيلاً جداً، وهذا ما يفسر لنا انحسارها بعد عشرين سنة من الممارسة، وتواضع ما أعطته للفن العربي.

الفنان التشكيلي السعودي (فيصل السمرة) يذهب أبعد من ذلك فيعلن أنه ليس هناك حركة تشكيليّة عربيّة (حسب المفهوم المتعارف عليه في تاريخ الفن) وإنما اتُفق على تسميتها بذلك لتحديدها جغرافياً، ومحاولة (الحروفيين) في الستينات، وما أطلق عليه بالمدرسة الحروفيّة، الاستحواذ على هُويّة المنتج الفني التشكيلي في العالم العربي، وتحديدها له في إطارها فقط، ومهاجمة الطروحات الأخرى، واتهامها لها بالتبعيّة الغربيّة، قد فشلت في مهدها، فلم تستطع أن تكون سمة مميزة لحركة تشكيليّة معينة، كما حدث مع الحركات العالميّة الأخرى السابقة لها والمواكبة، إضافة إلى قوة وتميز وأصالة الطروحات العربية الأخرى، سواء داخل الوطن أو خارجه. من أجل هذا، أطلق الفنان السمرة على هذا التيار اسم (حركة التشكيليين العرب) وليس (الحروفيّة) !!.

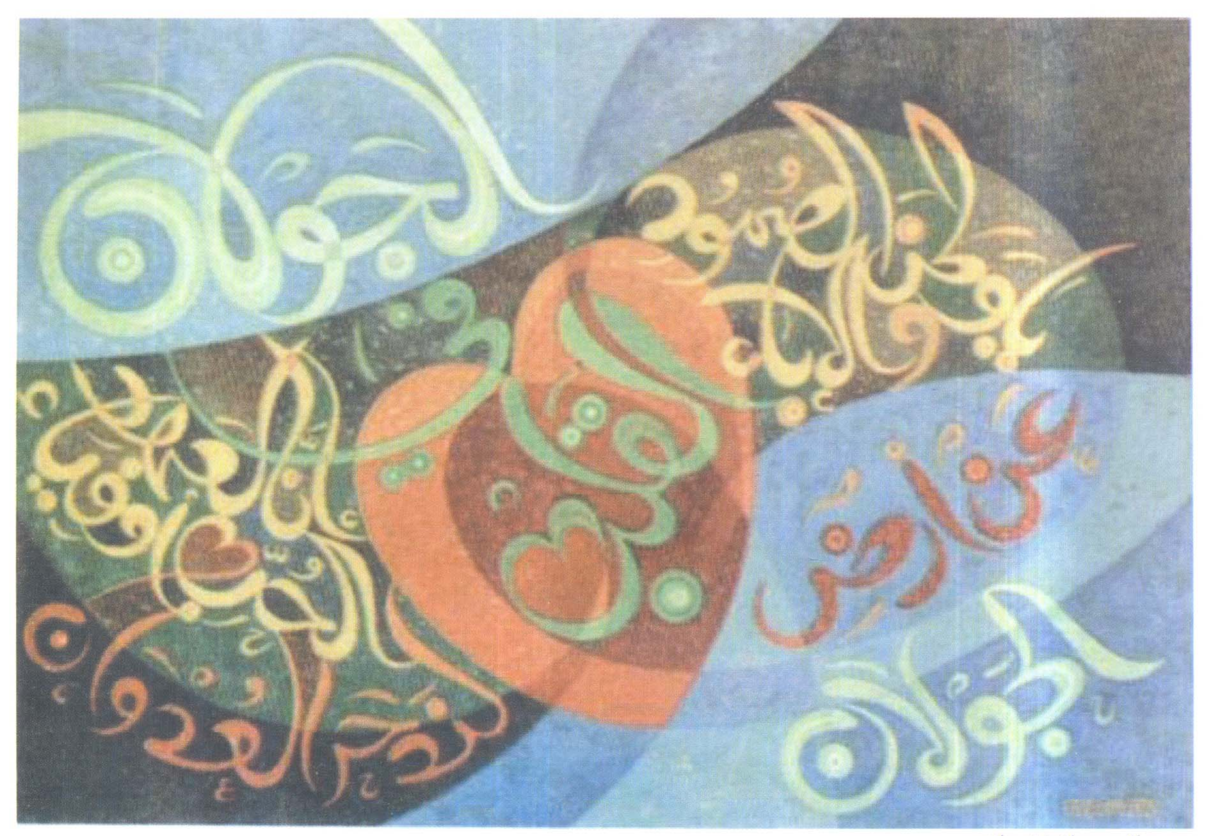
بالرغم من تباين الآراء واختلافها وتعددها، في النظر إلى مفهومي (التراث والمعاصرة) استمر عدد من التشكيليين العرب المعاصرين المسكونين بهم المواءمة بين هذين المفهومين، بالسعي إلى التفرد والبحث عن اللغة البصريّة



وجيه نحلة.

التي تُشير إليهم دون غيرهم، فوق رقعة هذا العالم الذي حوّلته ثورة الاتصالات البصريّة إلى قرية كونيّة صغيرة، وهذا الأمر،عقّد مهمتهم، وزاد من صعوبة تحقيق طموحاتهم المشفوعة بدوافع نبيلة ومشروعة.

في هذا المفصل تحديداً، وبهاجس المواءمة بين التراث والمعاصرة، والخروج بمنجز بصري عربي حديث،



محمد الحسن الداغستاني.

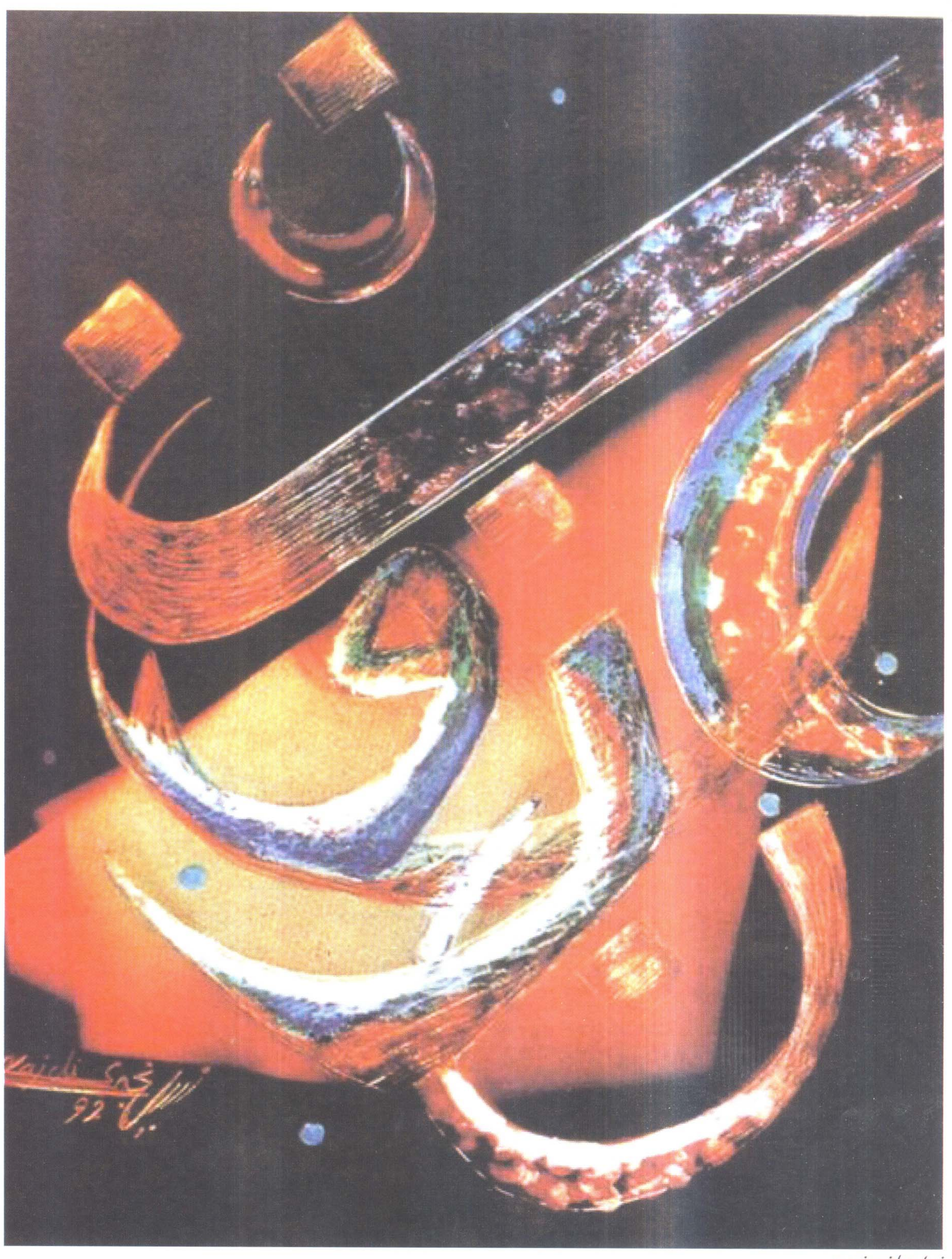
ولد تيار استلهام الخط العربي الذي رأى فيه البعض فناً كبيراً متميزاً وجديداً، ولد في ومن رحم الفنون التشكيليّة العربيّة والإسلاميّة المعاصرة. ويسوق هؤلاء العديد من التبريرات، لدعم وجهة نظرهم، منها أن وراء الحرف العربي الواحد، أكثر من صوت ومعنى ولغة، يُضاف إلى ذلك، موسيقا الخط التي اكتشفها الخطاطون الذين تحولوا من الممارسة التقليديّة لفن الخط العربي إلى ما اصطلح على تسميته (الحروفيّة) مُسلمين بحبهم العميق للخط العربي، وإيمانهم المطلق بالقيمة الجماليّة والصوفيّة للحرف العربي الذي استعاروه بطلاً مُنقذاً، لمشاكل سطح العمل الفني التشكيلي العربي المعاصر في الرسم والتصوير والنحت (كتلة في فراغ). بطل قادر على منح هذا السطح، تفرده واختلافه عما يضخه الغرب من تيارات واتجاهات فنيّة متلاحقة، لها طابع العموميّة، ومُغرقة في الانغلاق والدوران حول ذات الفنان وهلوساته المبهمة، الغامضة، والمريضة في آحايين كثيرة !!.

الحروفيون هؤلاء (برأي عدد لا بأس به من الباحثين) جماعة فنيّة مرتبطة بتقاليد الخط العربي العريقة والأصيلة، وفي نفس الوقت، مرتبطة بالتأويل الشعبي والصوفي الذي يتحدث عن (تأثير الحرف في مصائر الناس وعواطفهم وأحاسيسهم وعقولهم) كونه يكتنز على أبعاد إيحائيّة بصريّة، وأبعاد مضمونيّة كبيرة.

ساحة مستباحة

لكن، وككل ظاهرة جديدة في حقول الإبداع المختلفة الوسائل والأدوات، سرعان ما استُبيحت الساحة الحروفيّة، فدخلها العالم والجاهل، الفنان وشبه الفنان، الموهوب وغير الموهوب، وكل يرفع يافطة عريضة تُنادي بضرورة التوفيق المتقن والصحيح، بين موروث الأمة وعصرها، وصولاً إلى تحقيق هويّة محليّة في المنجز التشكيلي العربي الحديث.

وهكذا صارت الساحة التشكيليّة

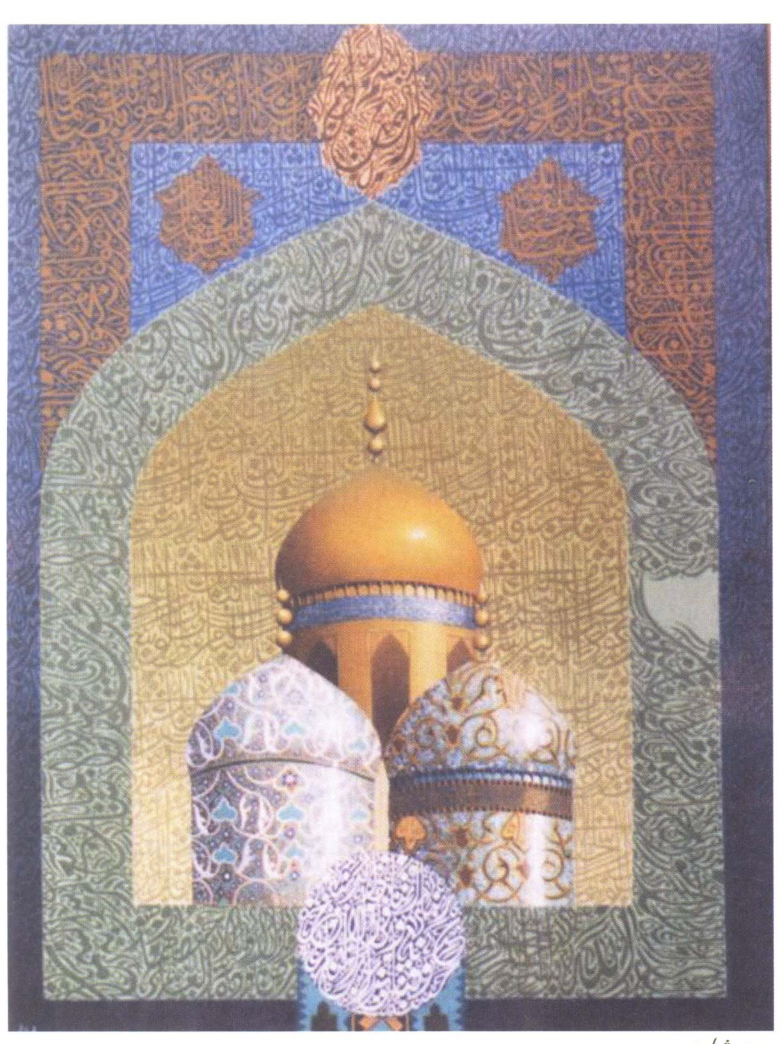


نبيل هاشم نجدي.

الحروفيّة العربيّة المعاصرة، تلم الحقيقي والمزيف، الصادق والمدعي، المؤمن بأبعاد الحرف العربي الإيحائيّة والمضمونيّة والدلاليّة والرمزيّة المتعددة، وغير المؤمن الطامح لركوب الموجة (أي موجة) بغية إثبات الوجود، ولفت الانتباه، والتغطية على هزال موهبته الفنيّة، وضعف خبراته وإمكاناته. والخطير في الأمر، اعتقاد هؤلاء المزيفون الضعفاء موهبةً وإمكانيةً، أن (الحروفيّة) المتنامية الحضور في الحيوات التشكيليّة العربيّة المعاصرة، هي البيئة المناسبة لنموهم وانتشارهم، لا سيما بعد أن أصبحت فضاءً مستباحاً لكل من يريد أن يجرب حظه، في خوض غمار التشكيل المعاصر، وهذا ما يُفسر ازدحام هذا التيار، بعددٍ كبيرٍ من حاملي لواء ضرورة تحقيق الفن العربي المعاصر والمتفرد !!.

ما يزيد الطين بلة، قيام وسائل الإعلام المختلفة، بالاحتفاء بمثل هذه التجارب العرجاء، وتسليط الضوء عليها، ومحاولة تسويغها وتسويقها، كونها تتلطى بيافطة حساسة، مطلوبة ومرغوبة وقادرة على دغدغة عواطف الناس هي: إحياء التراث وعصرنته، والتغريد خارج السرب الفني الغربي !!.

عملية التسويغ والتسويق هذه، تتم في الغالب، دون قصد، وعن حسن نيّة، كون غالبية المشتغلين في وسائل الإعلام عندنا، غير اختصاصين أو مطلعين على الفنون المعاصرة واتجاهاتها، أو على الخط العربي وجمالياته الحقيقية، الأمر الذي يمنح ذوي المواهب الهزيلة، غطاءً يسترهم، ومناخاً مناسباً لتناسخهم

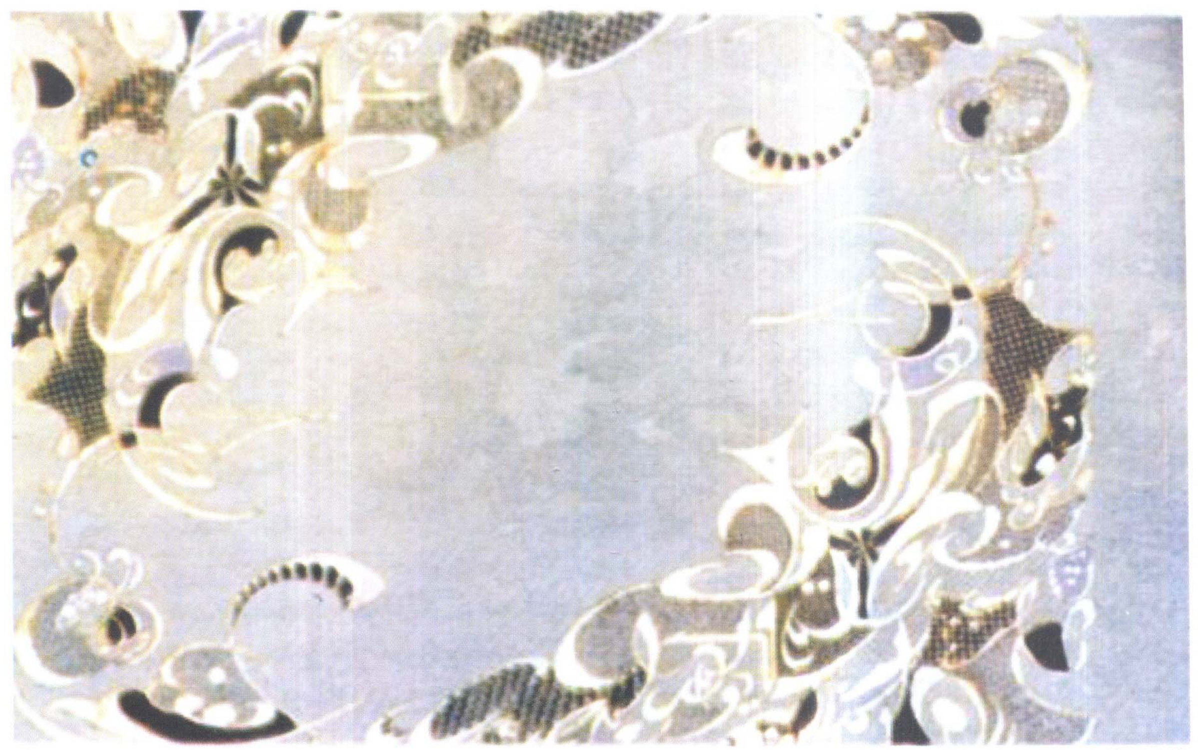


حمد شاوي.

وانتشارهم وسطوتهم.

بعيداً عن هاجس الأصيل والدخيل، في تيار الحروفيّة العربيّة المعاصرة، لا بد من الإقرار أننا أمام ظاهرة فنيّة بصريّة عربيّة حقيقية هي (الحروفيّة) التي صار يشتغل عليها اليوم، عدد كبير من التشكيليين العرب المعاصرين الذين أصبح للبعض منهم، تجارب هامة ولافتة شكلاً ومضموناً، تتعايش بكل توافق وانسجام، مع غيرها من الاتجاهات الفنيّة البصريّة الحديثة، بل وتتفاعل معها، ما يحتم علينا دراستها بإمعان، واكتناه قيمها الشكليّة والدلاليّة، فقد تكون إحدى الوسائل المثلى، لتحقيق منجز بصري عربي معاصر، يمكن أن نفاخر به، وننسبه إلينا باعتزاز وثقة.

رصد مثل هذه التجارب الحروفيّة الأصيلة والهامة، ليست مهمة بحثنا هذا ولا هدفه، إنما نرمي من خلاله القيام بإطلالة شاملة على عالم الحروفيّة وما يدور فيه من حراك وحوار ونقاش، نتوجها بنتائج واقتراحات وتوصيات



سامي مكارم.

وملاحظات، يمكن أن تؤسس لدراسات وأبحاث لاحقة، نحن بأمس الحاجة إليها، إذا ما كنا نريد حقاً، لتيار الحروفيّة أن يصل إلى مبتغاه السليم والصحيح، وهو (خلق منجز بصري عربي معاصر، فيه قيم ومقومات العمل الفني التشكيلي الصحيحة كافة).

يرى الفنان العراقي الرائد (شاكر حسن آل سعيد) أن الحرف العربي يقوم على البعد الواحد، وهذا يعني أن الوجود يتحقق بالعودة من الحجم إلى أصله الشكلي، ومن الشكل إلى أصله الخطي، ومن العالم الخارجي إلى طبيعة روحيّة، أي أنه غير تصويري، وغير التصويري يُعبّر عن نفسه بالحرف.

هذه الرؤية الفلسفيّة الخاصة للحرف العربي، تمثل ـ كما يقول آل سعيد ـ رحلة معاكسة من الشجرة إلى البذرة، أو من الحجم إلى الحرف، وكأنها مروحة في يد امرأة جميلة تضمها فتختفي الرسوم والألوان في المقبض الشبيه بحرف الألف، أو تفتحها فيتحول الحرف إلى حدائق وأزهار وشموس مشرقة.

(محمد مختار جعفر) يرى انه بالإمكان اتخاذ الحرف العربي موضوعاً للفن والجمال، لا سيما إذا علمنا أن اللغة العربيّة هي واجهة لعمق الحضارة الإسلاميّة، واستخدام الحرف العربي في التشكيل الحديث بما يسمى بالحروفيّة أو جماعة البعد الواحد. فالكتابة العربية تتمتع بجمال حرفها، سواء مفردة أو مركبّة، وهي في الوقت نفسه، طيعة لأساليب الابتكار فيها، ومرنة في قبولها لعمليات المد أو الاستدارة، كما أصبح الفنان يعالجها في بحثه للوصول إلى غايات أسمى وأرحب. وللخط العربي دوره وأثره الواضح في إحياء القيمة الجماليّة التشكيليّة منذ أمد بعيد، وهو ليس مرآة تعكس العالم المرئي، بل هو عالم يحكمه منطق تشكيلي داخلي.

الفنان الحروفي السوري (محمد غنوم) يذهب أبعد من ذلك، إذ يرى في الخط العربي موسيقا عذبة، بل هناك في بعض اللوحات الحروفيّة الكلاسيكيّة ما يمكن تسميته بـ (سيمفونية) موسيقيّة كلاسيكيّة، ويستدرك متحسراً على أن غالبية التجارب الحروفيّة العربيّة أخذت من الخط مقاطع، معتمدة على

المفهوم الغربي في بناء اللوحة.

الفنان اللبناني (رفيق شرف) يرى العكس عندما يؤكد أن التيار التراثي بات يطغى على أغلب الحركات التشكيليّة العربيّة الطليعيّة، فقد التبس على بعض من التجارب الحروفيّة مفهوم الحداثة التراثيّة، فتعرضت لعوامل السوق، وبات يمكن الحديث عن افتعال تراثي.

ويرى الفنان (شرف) أنه على هذا الأساس، يمكن تقديم الحركة التشكيليّة العربيّة عبر تجارب ومحترفات قليلة أعطت لوحة مغايرة للوحة الغرب، من حيث الرؤيا كمسار صحيح لتطور التجربة لتلك المحترفات، وجديّة علاقتها بالخصوصيات الإنسانيّة والحضاريّة، من جانب آخر يجب الاعتراف بالاشتباك الحضاري والثقافي الذي نعيشه في زمننا، وعلى الفنان العربي، في رؤيته الأكثر عمقاً لعصره، أن يعي هذه المسألة، ويتعرف على أدواته وموضوعه وبالتالي إبداعه.

الفنان السوري (منير الشعراني) يؤكد الرؤيتين، عندما يُشير إلى وجود نزعة فلكلوريّة يعامل فيها الغرب (أحياناً) الخط العربي من حيث هو منجز فني، ووجود نزعة أخرى تقديسيّة للخط العربي لم تخرج به من دائرة التكرار الممل البليد. من هنا نرى في أعمال هؤلاء التجسيد الحروفي عن العاقبة التي يؤول إليها الكلام. وعندما يجردون في لوحاتهم فوق التجريد الذي يحتويه الحرف بالأساس، فإنهم يجهدون - على حد تعبير الشعراني - لتبقى مدلولات النظر العامة، وليبقى زخم الحرف العربي في متناول الرائي الآخر الذي يشارك مع اللوحة الحروفيّة عبر فضاء المعنى.

على هذا الأساس، لم تكن مساعي الخطاط العربي المعاصر (برأي الشعراني) من أجل مزاوجة الدلالة التجريديّة والجماليّة للخط العربي مع قيم التشكيل الفني المعاصر بالمسألة السهلة، بل كانت على الدوام، مهمة شاقة.

وينتهي الشعراني ليؤكد أنه يجب على أي تجديد ألا يقطع الصلة مع إرثنا الجمالي في مجال الخط. بل بالأحرى السعي إلى الامتداد حضارياً مع الاستخدام المتقن لزخم الحرف العربي ومناخاته الفلسفيّة، وإدراك بنيته التجريديّة، عبر مناخ تكاملي يستعيد أسئلة العقل، ويغذي موارد الحكمة العميقة في التراث العربي الإسلامي، ذلك لأن الحالة التي أفرزت الطابع الإنساني العميق للمعرفة العربيّة القديمة، قادرة على الخروج بمعالجات معاصرة وشجاعة، دون المرور بالتقليد والمحاكاة، بل بالبحث الجاد والمخلص عن موارد الوعي التجريدي والفكري الذي يليق بمثل هذا الإرث.

غير أن الشعراني يستدرك مؤكداً أن بعض الخطاطين العرب، انجذب واستأنس لغواية الموروث، ونزعة الإتباع الموصوفة، في كتابة الخط، عبر الأزمنة الماضية، الأمر الذي أعاق عملية المراكمة الضروريّة لأي ظاهرة إبداعية خاصة على المستوى الحروفي، فيما تقف الإنجازات (الكمبيوتريّة) متمترسة خلف إنجازات مكثفة ومتلاحقة، كحاجز كبير يثبط الهمم. من هنا اعتمد هؤلاء في تجاربهم الحروفيّة، على منطلق يكمن في نفي النظرة القدسيّة للتراث الخطي ككيان جمالي لا زيادة لمستزيد فيه، ثم التوجه نحو تواصل معرفي، لا يستجيب لإيقاع العالم والحياة فقط، بل يتجاوز ذلك إلى خلق أشكال جديدة على خلفية الإيقاع، والأمر لا يقتصر على البحث عن تناغمات الخط أو اللون أو الملمس، بقدر ما تتجاوزه إلى تحويرات تجعل المعنى أكثر إلفة، ويحيل غواية المألوف نحو يسر التداعي.

رؤى الشعراني هذه، عميقة وهامة وجديرة بالتأمل، فقد وضع اليد على أبرز إشكاليات الحروفيّة العربيّة المعاصرة، وبعمق الفنان التشكيلي الأكاديمي، والخطاط الدارس الخبير والمتمكن من ضروب وأجناس وطرز وقواعد الخط العربي قديمه وحديثه. ولأنه متابع جيد ومواظب، على ما تموج به حركة الحروفيّة العربيّة المعاصرة، من تيارات واتجاهات متعددة ومتباينة، جاءت رؤاه موضوعيّة وعلميّة ودقيقة.

في الطرف الآخر، ونتيجة لشغف البعض الشديد بالحرف العربي، قدموا رؤى عاطفية واضحة تجاهه، من بين هؤلاء (عز الدين نجيب) الذي يؤكد أن الحروف تغني وترقص وتتهادى وتبتهل كما تفعل ألحان الموسيقا وأصوات الآذان وإيقاعات الباليه. وعندما تفعل الحروف ذلك، على سطح الورق والقماش، بوساطة الخطوط والألوان، فإنها تصبح لغة تشكيليّة وجماليّة، لا تبغي نقل رسالة ذات مغذى مباشر، بل تبتغي إطلاق ألحان سماويّة، تُقرأ بالبصيرة والقلب، قبل أن تُقرأ بالبصر

والألفاظ. ألحان يؤديها الرسم كما تؤديها الألوان.

ويرى نجيب أن الحرف في اللوحة الحروفيّة إحدى مفردات الكتلة، والكلمة جزء من عبارة، والعبارة هي روح القصيدة أو القول المأثور، ونجاح اللوحة الحروفيّة يتوقف على عملية اختيار الكلمة من العبارة التي تلائم التكوين أكثر من غيرها، وهذا الأمر لا يقود إلى الشعر أو العبارة فحسب، بل إلى الشاعر أو صاحب العبارة، مما يفتح أمام الفنان آفاقاً واسعة من المعرفة والتواصل مع الآخر.

الدكتور (أبو صالح أحمد الألفي) يرى أن الخط العربي يُعد من أهم العناصر التشكيليّة نظراً لصفته الكامن التي تتيح له التعبير عن الحركة والكتلة، ويستدرك هنا مؤكداً بأنه ليس هنا المقصود بالتعبير عن الحركة بمعناها المرتبط بأشياء متحركة، وإنما المقصود معناها الجمالي التشكيلي الذي يعني الحركة الذاتية التي تجعل الخط يتراقص في رونق مستقل عن أي غرض آخر.

ويلفت الألفي إلى جانب هام في عملية توظيف الحرف العربي في منجز بصري حديث، هو أن المعنى الذي تحمله الكتابة العربيّة له أهميته البالغة، لكن الفنان يعتقد أن الوظيفة التشكيليّة للخط هي أيضاً ذات أهمية بالغة، وأن المعنى الذي تحمله هذه الكتابة هو معنى كامن فيها، تتحقق به البركة التي ينشدها، بصرف النظر عم إمكان قراءتها للوهلة الأولى. وإذا استعرضنا ما أنجزته الحضارة الإسلاميّة في العمارة والفنون التطبيقية، نجد أن النصوص الخطيّة، لعبت دوراً تشكيلياً أساسياً، سواء أكان ذلك في الجص، أو الرخام، أو الحجر، أو المعادن، أو الزجاج، أو الخزف، أو النسيج، أو المخطوطات، حيث نراها متكاملة من الناحية التشكيليّة مع الشكل العام، ومع أنواع الزخارف الأخرى، سواء أكانت هندسيّة أم نباتيّة.

وفي تبريره لولادة الحروفيّة في الحيوات التشكيليّة العربيّة المعاصرة، يشير الألفي إلى أن ذلك جاء بتأثير رغبة الفنانين العرب المساهمة في تغذية تيار الفن التشكيلي العالمي بروافد عربيّة أصيلة، لكن دون الذوبان الكامل في هذا التيار.

ثم يؤكد أن القضية الأساسية للفنانين العرب هي البحث عن الهويّة العربيّة، والعمل على تأصيل الفن العربي الإسلامي، ليُعبّر عن قيم جماليّة إسلاميّة، لها طابعها ومذاقها الخاص، لذا تبنى الفنانون العرب شعار (التراث والمعاصرة) ومن هنا ظهر تيار استلهام الخط العربي الذي رأى فيه (حامد العوضي) فناً كبيراً في قلب الفنون التشكيليّة، حيث اكتشف الفنان العربي أن وراء الحرف الواحد أكثر من صوت ومعنى ولغة، أما موسيقا الخط، بشكل خاص، فهي تلك التي اكتشفها الخطاطون الذين تحولوا من الممارسة الفنيّة لما اصطلح عليه (الحروفيون) وهم - كما يقول - جماعة مولعة بالخط العربي، تؤمن بالقيمة الجماليّة والصوفيّة للحرف العربي.

هنا لابد من التأكيد، على أن تحت خيمة الفن العربي الإسلامي، تنضوي العديد من الأعمال التراثيّة الجماليّة، في سياقها تأتي اللوحات الحروفيّة وغيرها، ولا يرتبط ذلك بزمان أو مكان، بقدر ما يرتبط بإبداع فنانيه الذين نوّعوا في طرائق وسبل معالجة الحرف العربي في أعمالهم بحيث ظهرت تيارات واتجاهات ومدارس حروفيّة مختلفة، تفاعلت مع بعضها البعض لحد الصدام والتسفيه والإلغاء، ذلك لأن كل تيار يدعي انه في الموقع الصحيح والسليم من المنهل الذي يضخ التراث الذي يقوم بعجنه بالعصر مقدماً المنجز البصري العربي المطلوب بإلحاح، في عصر الخروقات التقانيّة المدهشة !!.

الفنان الحروفي اللبناني (سامي مكارم) يرى أن تشكيل الخط العربي في فضاء اللوحة قلب أسلوبها، فهو يُعبّر عن رؤية كشفيّة إشراقيّة في منحى الدلالات والرموز، لحظة عناق الحرف مع حقائق الكون والحياة. فالحرف - برأيه - رمز اتصال، والجملة مفتاح للتأمل والغوص في أسرار الكون، وهكذا تتحول لوحات الحروفيين إلى أجزاء في كون عريض متصل. لوحات مرسومة بالحروف، مموسقة بالألوان، على إيقاع النفس وتطلعها إلى الرؤية والانسجام والاستقرار، في هذا العالم المضطرب الجامح.

* * *

المصادر والمراجع:

- الخط العربي - أرقى الفنون الإسلامية - مجلة الفيصل - العدد 209.
- عدنان الشيخ عثمان - وحيد تاجا - مجلة فنون السورية - العددان 1347 - 1348 - 2006/12/28.
- خالد الساعي - وفاء صبيح - ملحق الثورة الثقافي - دمشق - العدد 205 - 26/ 3/ 2000.
- خالد الساعي - ملحق الثورة الثقافي - دمشق - العدد 1049 - 2001/2/8.
- سعيد نصري - ماهر عزام - ملحق الثورة الثقافي - دمشق - العدد 138 - 1998/11/22.
- سامي برهان - ثناء دكلش - ملحق الثورة الثقافي - دمشق - العدد 985 - 24/ 10/ 1999.
محمد فاروق الحداد - محمد سطام الفهد - مجلة تشرين الأسبوعي - دمشق - العدد 242 - 2002/12/23.
- محمد فاروق الحداد - محمد سطام الفهد - مجلة فنون السورية - العدد 1024 - 12/21/ 2000.
- محمد غنوم - فاطمة شعبان - جريدة الاتحاد الظبيانية - 2005/1/7.
- الحرفي الخطاط محمد بدوي الديراني
- علي أحمد الفياض - مجلة الحرفيون السورية - العدد 221 - شهر / 2006/10.
محمد قنوع - د. غازي الخالدي - جريدة البعث السورية - العدد 1260 - 2005/5/25.
محمد قنوع - نادر أصفهاني - مجلة تشرين الأسبوعي السورية - العدد 138 - 2000/11/21.
- محمد قنوع - عمار أبو عابد، جريدة الاتحاد الظبيانية.
- حلمي حباب - كراس حفل تكريمه - وزارة الثقافة السورية - دمشق 1989.
- حلمي حباب - تكريمه ومنحه لقب شيخ الخطاطين - كراس وزارة الثقافة السورية - كانون أول 1997.
- سامي مكارم - حسين نصر الله - مجلة الكفاح العربي - العدد 733 - 1882/8/17.
- سامي مكارم - أمل النعيمي - مجلة زهرة الخليج الظبيانية - العدد 1053.
- وجيه نحلة - زهير غانم - مجلة الجدار اللبنانية - العدد الثاني.
- حسن المسعود - ملحق البيان الثقافي - دبي.
- وجيه نحلة - ملحق الخليج الثقافي - العدد 7946 - 2001/2/19.
- وجيه نحلة - كوثر - مجلة الأفكار - بيروت.
- حامد العوضي - مجلة المرأة اليوم الظبيانية - العدد 287 - 2006/10/7.
- حسين السري - شهيرة أحمد - الاتحاد الثقافي الظبيانية - 1999/7/39.
- حامد العوضي - مسعد النجار - جريدة الاتحاد الظبيانية.
- حسين السري الهاشمي - شهيرة أحمد - الاتحاد الظبيانية - 2004/2/23.
- حسين السري - شهيرة أحمد - ملحق البيان الثقافي.
- سمير الصايغ - حنان محمود - مجلة المرأة اليوم الظبيانية - العدد 142 - 2003/11/25.
- سمير الصايغ - رواد ابراهيم - جريدة البعث السورية - العدد 10443.
- نبيل هاشم نجدي - عز الدين نجيب - مجلة العربي الصغير - تشرين الثاني 1998.
- حسين السري - مجلة زهرة الخليج الظبيانية - العدد 1229 - 2002/10/12.
- محمد مندي - رنا رفعت - ملحق الخليج الثقافي.
- محمد أمزيل - وارد بدر السالم - مجلة المرأة اليوم الظبيانية،
- أحمد مصطفى - مجلة فنون السورية - العدد 111 - 1993/9/13.
- حسين السري - د. سلمان كاصد - الاتحاد الظبيانية.
- سيد ابراهيم - زين ابراهيم - الاتحاد الظبيانية.
- دياب بنوت - كارولين بعيني - الاتحاد الظبيانية - 2004/8/13.
- ضياء العزاوي - حسين نصر الله - مجلة الموقف العربي - العدد 514 - 1992/2/24.
- عدنان الشريفي - حكيم عنكر - الخليج الثقافي - العدد 9374 - 2005/12/17.
- منير الشعراني - كراس صادر عام 2004.
- فيصل السمرة ويحي سويلم - الحروفية العربية فشلت في مهدها - مجلة العربي الكويتية - العدد 585 - آب 2007.

لوحات " روبنز " ..

خطاب وحوشي مبكر ؟؟..

سعدالدين خضر*

هل ثمة صخب صامت !؟ نعم ، فذلك ما يوحي به التأمل المعاصر لأعمال (بيتر بول روبنز (Peter Paul Rubens (1) أشهر فنان فلمنكي(2) عرفته أوربا وعاش للفترة بين عامي 1577 – 1640 ... ورغم مهامه الدبلوماسية التي كلف بها من قبل أمراء عصره ، ورغم لوحاته الكنسية التي زينت جدران بعض كنائس أوربا(3) ... إلا إنه لم يشتهر كدبلوماسي أو رسام كنسي ... ولكنه عُرف بـ (ثورة الألوان) وبذلك الأسلوب الفريد في استخدام الفرشاة وفي شغفه بالألوان ، وبالحركة ، حتى لقد سمي القرن السابع عشر الميلادي فنياً بـ (عصر روبنز) .. لقد عبرت لوحات (روبنز) بوضوح عن عنف وغليان اللون والحركة ... التأمل الراهن لأية لوحة رسمها (روبنز) ... والقراءة المعاصرة لأعماله ... توحي باصطراع القوى داخل اللوحة ... وبصخب اللون النوراني وحيوية الحركة وعنفها ، لوحات ضاجة بالحياة مفعمة بالرؤى والانثيالات التي لا تدور كلها في فلك الخطوط والألوان كما نفهم من نظرتنا العاجلة أليها ... لا ليس ذلك فقط .... أنها توجج عنفوان اللحظة ، الحركة ، الأسلوب ... ثم الألوان ، ... إن ما تجسده لوحة (روبنز) ، وما تعبر عنه ... و ما تختزنه من هياج ذاتي داخلي ، يؤشر بصدق ووضوح انهماك الفنان وانفعاله وتفاعله مع موضوع اللوحة – الحدث- الأمر الذي قد يأخذ منه شهوراً قبل اكتمال فعله .. أعني ذلك النص البصري ... لوحـــة (روبنز) تجئ وكأنها (مختبرٌ) تشكيلي إبداعي حافل بالتنويعات ... لوحة تبدو كباب مفتوح على العصر ، محرك له ، فلقد " قدر له أن يصبح شخصية عظيمة في أحداث القرن السابع عشر ... " (4)

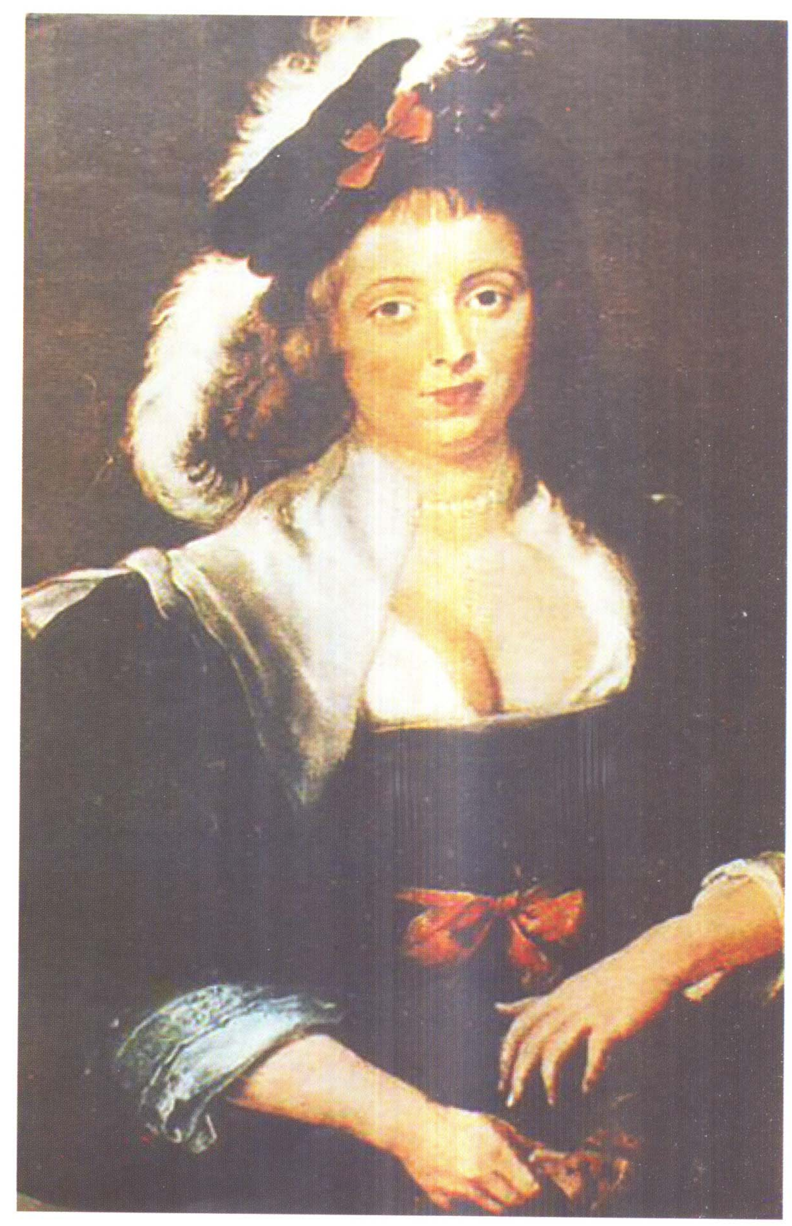
ها نحن إذن أمام لوحات خالدة : " معركة أمازون " " قبعة القش " " أولاد الفنان " " هيلينا " " صيد النمر " " ديانا تصطاد مع حورياتها " " مذبحة الأبرياء " " صيد الأسود " " اثنان من الجن " " وصول ماري دي مديتشي إلى مارسيليا " وقاعدة تلك اللوحة تمثل لوحة (جنيات البحر) .. ومن أعماله الكنسية ، ترك روبنز روائع لوحاته (

*كاتب وناقد عراقي.



التسلية ، لقد كان إحساسه بالبهاء المفعم بالحياة وراء إبداعه تلك الأعمال السحرية ... وكانت لوحته تتحمل أحكام التباين والاختلاف عن من سبقه ، كما تتوفر على أحكام التماثل والتشابه أمام بعض أعمال معاصريه.

ترى مؤرخة الفن الناقدة سارة نيومابر Sarah New Meyer " أنه لم يكن بين أجدادنا من نحو ستين سنة ، من يتذوق ، وقل منهم من يعرف أعمال سيزان وفان كوخ أو جوجان أو سيرا .. أولئك الذين يعدون اليوم بلا نزاع أساتذة الفن الحديث .." (6) في حين رأى (دنيس هويسمان) أن هيغل هو أعظم عالم بالجمال في جميع العصور بغير منازع، وقال(فنتوري) أنه من هيغل انطلقت كل محاولة تاليه لمزج التأريخ بالنقد الفني ...، وربما كانت هذه الآراء مغاليه نوعاً ما ، فنحن اليوم نعيش العقد الأول من القرن الحادي والعشرين ، ولقد أصبح (الجمال) ودراسته وتذوقه علماً قائماً بذاته .. فلدينا اليوم مثلاً (علم الجمال الاستاتيكي) ومناهجه وأدواته .. ولوعدنا إلى تلك المرحلة المبكرة من تأريخ الفن الحديث ، أعني إلى بدايات القرن السابع عشر الميلادي ، لرأينا كيف أن (روبنز) قد أدرك وتصرف على أن للألوان قدرة سحرية في صنع الجمال وفي تجسيد العواطف والانفعالات وفي التعبير عنها ...، ومن هنا كانت عناية (روبنز) الفائقة بالألوان ، لاسيما الألوان الصارخة ، ولذلك لم يتعامل معها من زاوية التأثير ألتزييني والتنميقي .. بل جعل (الموضوع) و (الأسلوب) و



تنزيل المسيح عن الصليب) و (صلب القديس بطرس) ... حقاً ...، نستطيع أن نقول إن أوربا لم تعرف من قبله و لا بعده قط فناناً في مثل غليانه وتدفقه وجيشانه (5)

كتب فكتور هيغو عام 1829 : (أن الثورات تسير مع بعضها) وتلك مقولة تصح في الفن والأدب أيضاً ، وقياساً إلى حقبة عصر النهضة ومدارسها الفنية ، فقد حقق (روبنز) ثورة ... ثورة في الأسلوب وفي الحركة وفي اللون ... لم يكن (روبنز) يعبث بريشته بقصد



(الحركة) من مفردات النص البصري (اللوحة) .. وهكذا يمكن اعتبار (ألوان روبنز) مقدمة مبكرة للمدرسة الوحشية Fauvism في الفن ... ومن هذه الزاوية – زاوية قوة حضور اللون – وجدنا أن بعض الفنانين الأوربيين حين أداروا ظهورهم للوحشية و الوحوشية في الرسم ، بدأوا بتقليل قوة اللون في اللوحة من اجل زيادة قوة الشكل وأرتفع شعار (وداعاً للألوان الصاخبة) .

يرى الآن باونيس في دراسته (الفن الأوربي الحديث) أن ما تقدمه الوحوشية في الأساس هو إعادة إقرار وجمع خصائص ما بعد الانطباعية(7) بينما رأى بعض النقاد أن الوحشية في الفن التشكيلي ليس أكثر من (تشويهات) و انحراف عن مطابقة الطبيعة !... (8) وترجع بدايات (الوحشية) إلى أواخر القرن التاسع عشر حيث أقيم لبعض الفنانين معرضاً في باريس ، عرف عنهم رفضهم للتقاليد الفنية السائدة وتنكرهم للمدرسة الأكاديمية في الرسم ومخالفتهم للانطباعية كما تعبر عن نفسها في اللون والشكل ، تلجأ الوحشية إلى التضاد اللوني بغية لفت انتباه المتلقي وتلجأ إلى الألوان الصارخة (9) .. كما فعل (روبنز) قبلها بقرنين من الزمن .

لقد أصبحت ألوانهم المفضلة الأخضر مع البرتقالي أو الأزرق والأحمر المشرب بالبنفسجي ، أكد هؤلاء الوحوشيون على صفاء اللون وعفوية التعبير ، وذلك ما ميز أعمال (روبنز) ..

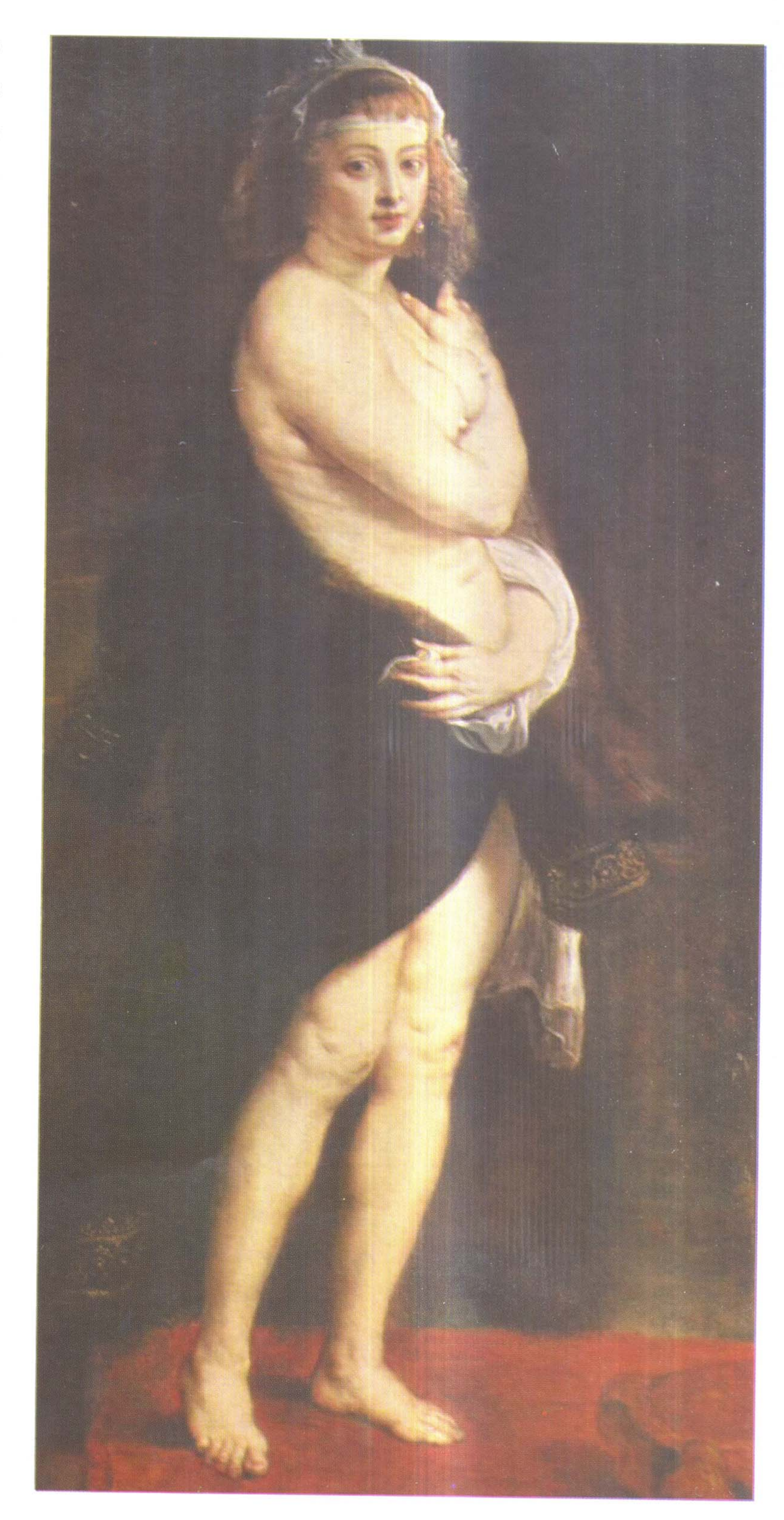
وقد خاطب أحدهم هؤلاء الوحوشيون "سميتم أنفسكم وحوشيون

!! يا من جعلتم اللون يتوهج كجمرة في موقد،رسمتم وجه الإنسان براقاً وجعلتم من اللون حرية واسعة من غير ظلال!!" (10)

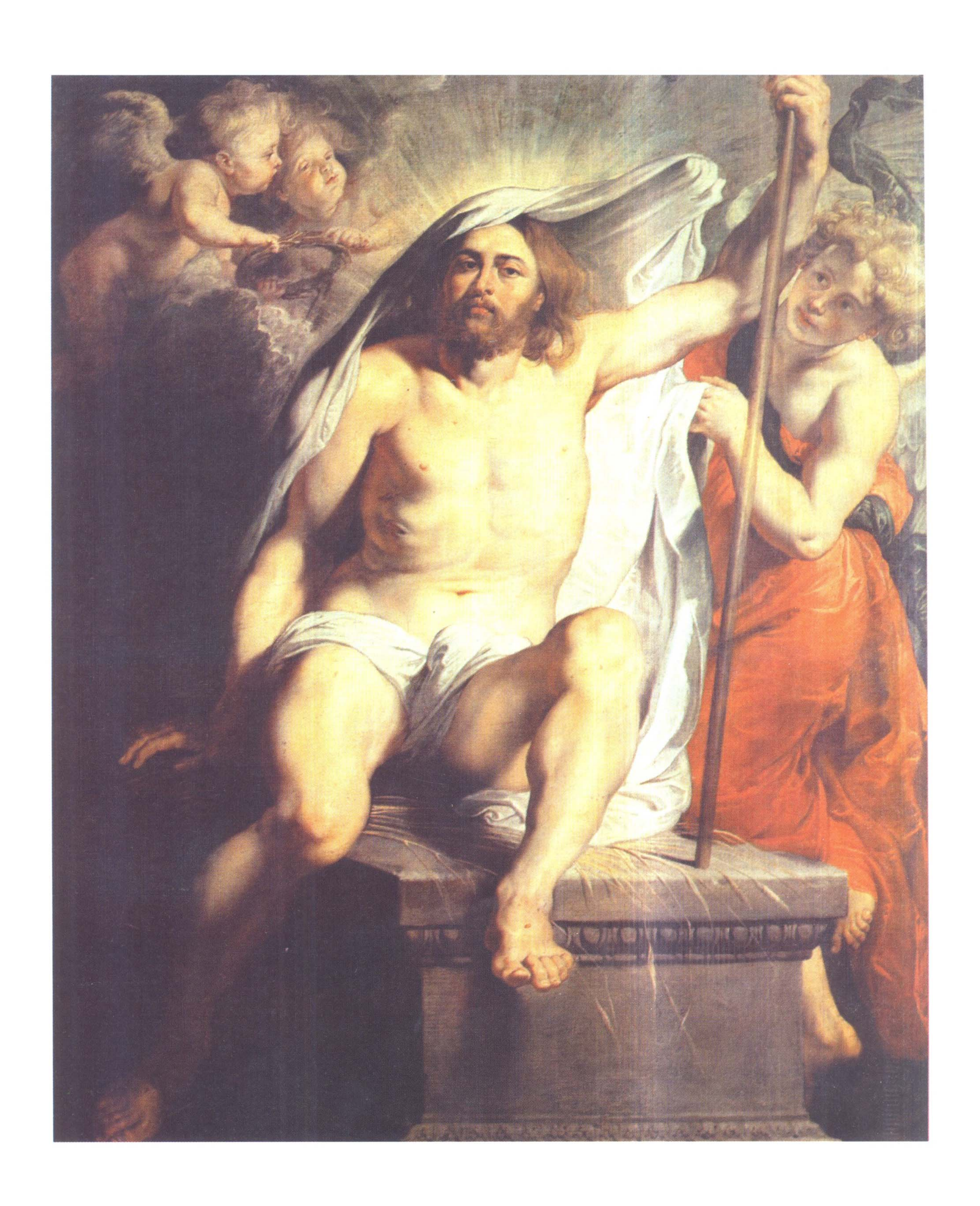
كتب (فان كوخ) ، إلى أخيه (ثيو) في عام 1888 :" الرسم كما هو عليه الآن يبشر بأن يصبح أكثر رقة ، وأقرب إلى الموسيقى ، وأقل شبهاً بالنحت ، أنه ، أخيراً ، يبشر باللون " كانت تلك الإشارة الأولى للوحشية ، رغم أن (فلامَنك) قال فيما بعد (الوحوشية هي أنا) .. من هم إذن الأباء الحقيقيون للوحشية !؟ بالنسبة إلى (فلامَنك) فإن (فان كوخ) وحده هو الأب (11) ونحن نرى أن (روبنز) قد حقق مبكراً أسلوب (تصعيد اللون) .. وبالعودة إلى لوحاته وما ميزها من (لون) و (حركة) نتساءل هل كانت تلك الجذور الأولى للحركة الوحوشية ..!!؟؟

وإذا أخذنا سمات أسلوب (روبنز) في الخلق الفني ، فإنه يحق لنا أن نتساءل ... هل أرسى مبكراً قواعد الوحوشية وكيف ..!؟ أنه – أي روبنز – لم يتبع في الرسم أسلوباً أكاديمياً مُمهداً بذلك للوحوشيين من بعده – كما أنه عمد إلى تفجير الألوان ، وانتقاء الموضوعات الحيوية ذات الحركة ، وبذلك يقترب كثيراً من المنهج الوحوشي .

وقد عني (روبنز) بالمثيولوجيا الرومانية والإغريقية ....، ورسم لوحات رائعة تمثل الأساطير القديمة مثل لوحة (ديانا تصطاد مع حورياتها) و (جنيات البحر) قاعدة لوحة الملكة ماري ، أما لوحته المُحيّرة التي تقترب من المثيولوجيا التراجيدية (مذبحة



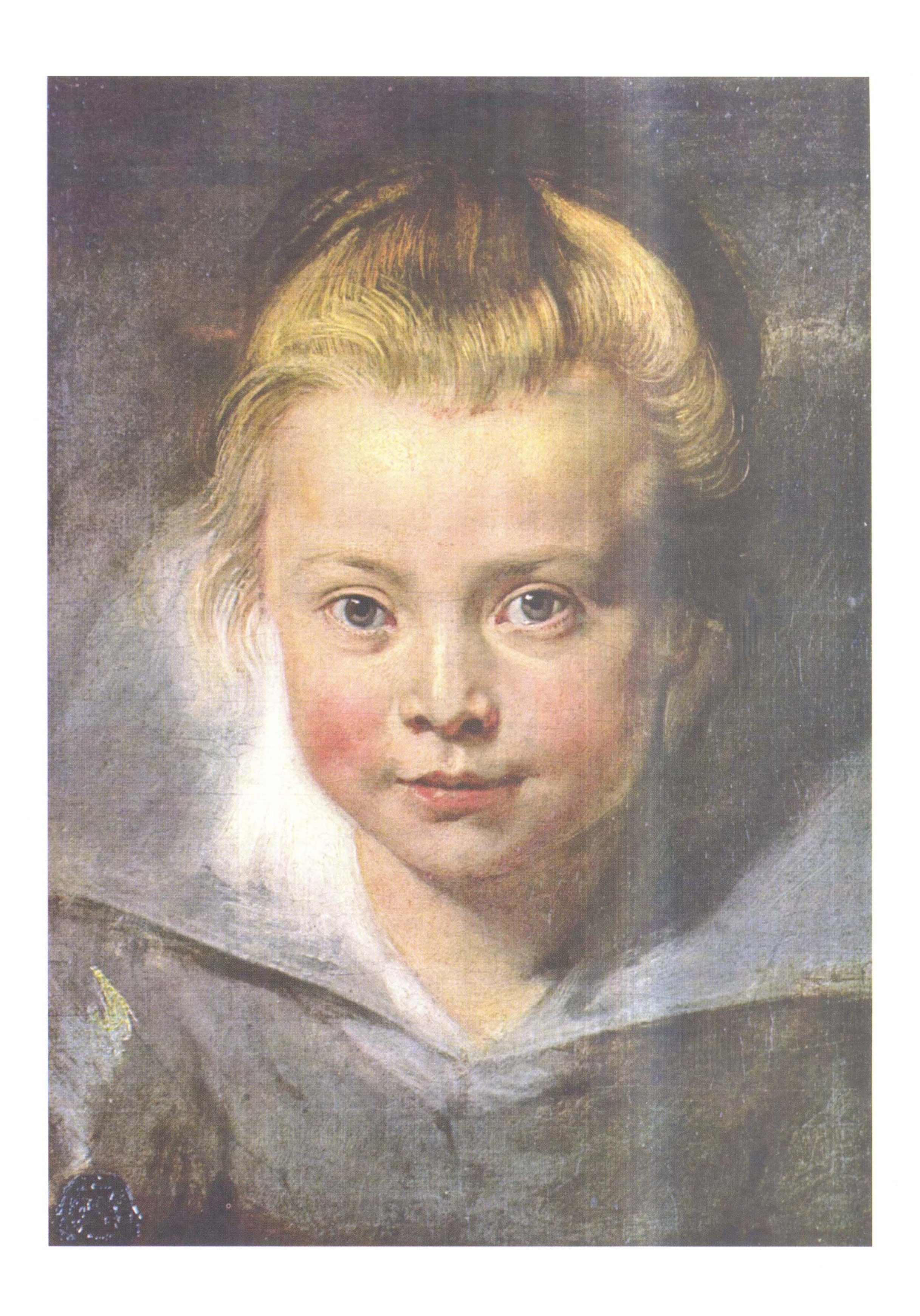




الأبرياء) فقد جسد فيها ذلك الحدث التاريخي الأسطوري وتمثل في ذبح الأطفال بناء على أوامر من الحاكم الروماني (هيروت) عندما سمع بنبوءة ميلاد السيد المسيح ، وقد أنجز (روبنز) رسم اللوحة بين عامي 1609 – 1611م

ومهما يكن من أمر فنحن نعلم ، إن لحياة الفنان أهمية في تحديد ملامح إبداعاته وأسلوبه ونضوجه الفني ... فكيف كانت حياة (روبنز) ..!؟ ترجع أصول عائلة (بيتر بول روبنز) إلى مدينة (انتورب) البلجيكية الفلمنكية ، وتُلفظ بلغة (الغال) الفرنسية (انفرس) (12) ، رحل والد (روبنز) من مدينة (انتورب) إلى مدينة ألمانية صغيرة تدعى (زيجن) وفيها ولد (روبنز) ...!! وبعد وفاة والده عام 1587 عادت الأسرة إلى (انتورب) .... وفي الثالثة عشرة من عمره ، ألحقته والدته للعمل ببلاط الأميرة (مارجريت دولين) .. وهناك ضاق ذرعاً بالحياة الرتيبة بالبلاط ، ويومها بدأت مواهبه الفنية تتضح ... فأنتظم عام 1591 في دراسة الفن على يد كل من (آدم فان نورث) و (واوتومان فين) ولمدة ثمانية أعوام ، وقد تعلم منهما أساليب الفن الإيطالي ودرس تراث الأسلاف من فناني (الفلاندر) .. وتأثر بأعمال (كارافاجيو) ... وقد أستهوته المناظر الطبيعية وعمد إلى تقليد بعض الفنانين ، وفي ذات الوقت أتقن عدة لغات ، منها الفلمنكية واللاتينية والأسبانية والإيطالية والفرنسية .. وفي عام 1600 غادر إلى إيطاليا حيث مركز الفنون والثقافة الأوربية وتراث الرومان وآثارهم ... وتأثر بالتراث الفني الكلاسيكي (رافائيل) و (كاراسي) و (كارافاجيو) ، ثم زار فينسيا (البندقية) وعين في بلاط (دوق مانتوا) وأطلع عن كثب على أعمال كبار الفنانين من روائع عصره وما سبقه ، مثل أعمال دافنشي وأنجلو و رافائيل في فلورنسا ... ومن الغريب أن لوحته (معركة أنجيارس) التي نقلها عن دافنشي بقيت ، بينما اختفت اللوحة الأصلية ..!!؟؟ وتتاح له فرصة زيارة اسبانيا عام 1603 فيطلع على المجموعة الملكية لـ (تيتيان) الذي سبق وإن أعجب بأعماله في البندقية .

عاد (روبنز) لبلاد الفلاندر ، إلى (انتورب) عام 1608 بعد أن أستوعب كل تلك التأثيرات التي تركتها في نفسه روائع الفن ، وعلى الرغم من تجواله في أوربا بصفة فنان وبصفة دبلوماسي ، إلا أنه لم يزر إيطاليا ثانية..!! بلغت رؤى (روبنز) أوج نضجها الفني ، عندما رحل إلى إسبانيا كما ذكرنا ، لكنه عاد إلى مدينته أنتورب عندما علم بوفاة والدته ... وهناك صعد نجمه بعد أن عمل في بلاط الامير (البرت) والأميرة (إيزابيلا) ... وتزوج عام 1609 من (إيزابيلا برانت) زوجته الأولى التي رسمها في عدة لوحات ، خاصة في فترة خطوبتهما .. ثم مرت حياته برغد واستقرار حتى لقد عمل تحت إشرافه عدد من الفنانين الشباب الطامحين إلى تقليد إسلوبه المميز ..حقق (روبنز) نجاحاً ملحوظاً في عمله الدبلوماسي ببلاط الأمير (البرت) ونجحت رحلاته السياسية إلى باريس ولندن ، وفي انكلترا منحه الملك شارل الأول لقب فارس (سير) وكلفه بتزيين جدران (هوايت هول) ، كانت فرشاته وألوانه بصحبته حيثما رحل ، وفي عام 1622 تدعوه ملكة فرنسا إلى باريس ليقوم بتزيين قصرها بلوحاته التي طلبت أن تمثل سيرة حياتها ... وأستغرق هذا العمل منه ثلاث سنوات ، عاد بعدها إلى مدينة (أنتورب) .. وبعد وفاة الأمير (ألبرت) رفعته الأميرة (إيزابيلا) إلى مرتبة نبيل في البلاط . صدم (روبنز) بوفاة زوجته الأولى مخلفة لـه (نقولا) و (ألبرت) وقد رسمهما بعدة لوحات ... وبعد أن تعب (روبنز) من التجوال والوحدة قرر الاستقرار في بيت ريفي أشتراه خارج (أنتورب) حيث كان يقضي فيه فصول الصيف وهو يرسم . ويتزوج (روبنز) هذه المرة من (هيلين فورمان) التي رسمها أيضاً وكان عمرها ستة عشر عاماً يوم أقترن بها ...وقد أصيب في آخر سنوات حياته بداء (النقرس) وبأمراض أخرى ، حتى عجزت يداه عن إمساك الفرشاة ...ثم كانت نهايته عام 1640(13) والأمر الذي لا شك فيه اليوم ، أن (روبنز) لم يكن فناناً (بؤوسياً) ... لم يكن مثل (دومييه Daumier 1808 – 1879) الفنان الذي رسم البؤس في حياة إنسان ذلك العصر ، لقد رسم (دومييه) النكد ، الفقر ، ركاب الدرجة الثالثة في القطارات ، الشوارع المهجورة ، الوجوه المتعبة الكالحة ، صور الإحساس بالوحدة والفقر ، لقد رسم (دومييه) حتى (دون كيشوت وسانجو بانزا) في رائعة ثيرفانتس الأدبية (14) أما

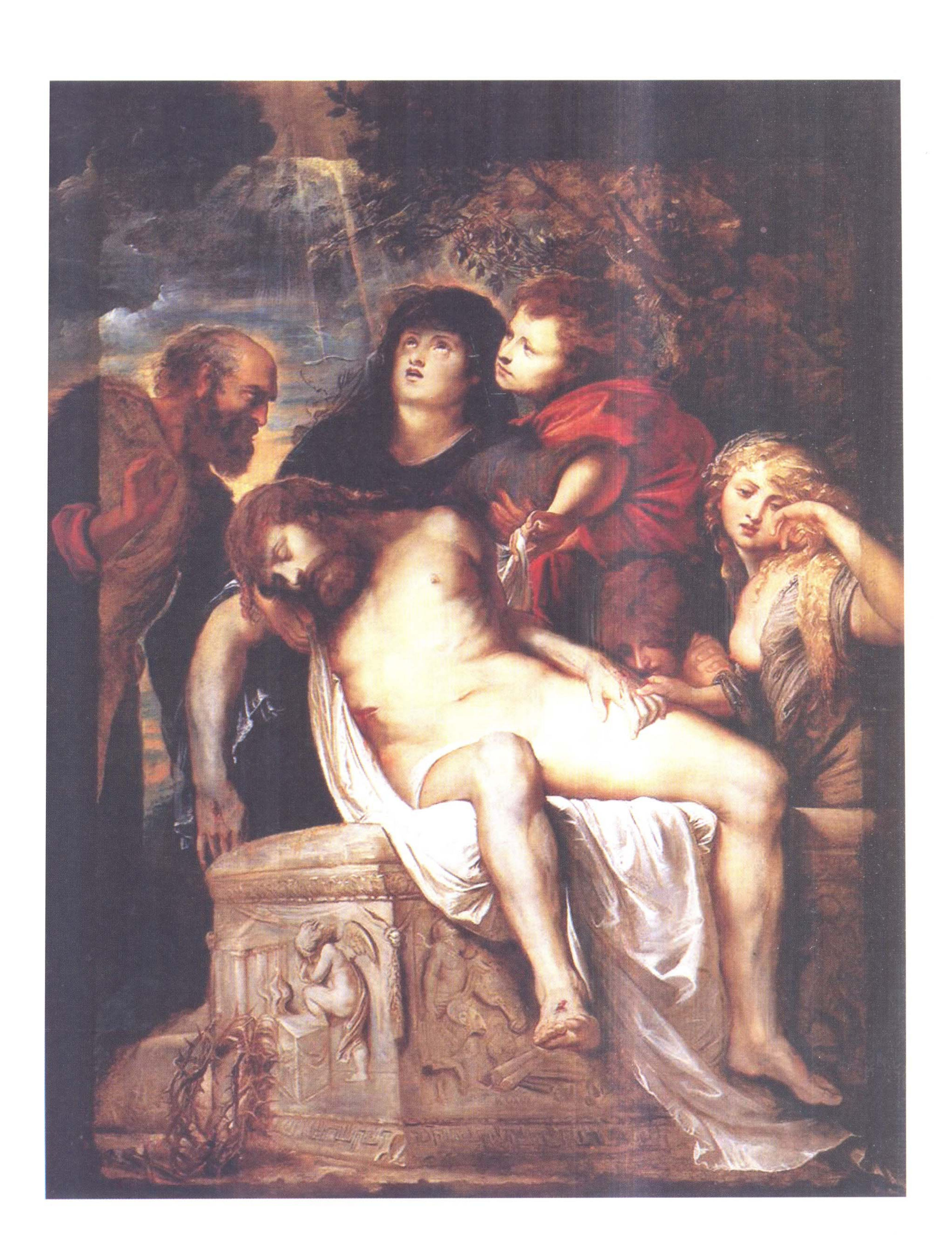


(روبنز) فقد رسم الترف ، القصور ، رحلات الصيد ، الرخاء والرفاه والأبهة الأوربية في ذاك العصر ... نساء مفعمات بالعافية يرفلن في نعيم القصور ، وجوهن نضرة مشبعة بالدماء .. دماء العافية .. رسم (روبنز) مئات الوجوه والأفخاذ والأثداء والبطون والأرداف ... كلها دسمة ثقيلة ريانة موفورة الصحة تنضح بعصارة الحياة ، روبنز شخصية متعددة المواهب - على لغة هذا الزمان – فقد أتقن سبع لغات ومارس الرسم والدبلوماسية وكان بمقدوره أن يرسم وينصت إلى كتاب يُقرأ عليه ويملي خطاباً ويجاذب زواره أطراف الحديث بلغاتهم المختلفة في آن واحد ، روى ذلك بعض معاصريه (15)

وإذا كان (روبنز) قد شهد التحول العظيم في الفن ، من عصر النهضة الكلاسيكي إلى أسلوب الباروك Baroque فأنه قد أحدث تحولاً آخراً في أسلوب الرسم في القرن السابع عشر ، أننا نفهم الآن ، أنه لم يتعامل مع الألوان كرموز مجردة تشغل مساحات واسعة من سطح اللوحة ، ولكنه كما يبدو من لوحاته أنه كان قد أدرك الخواص الفيزيائية للألوان ، فغمّق هذا اللون ، وغمّق أكثر ذاك اللون ، جعله داكناً ليخالف اللون الفاتح متعمداً استلهام قوة التأثير البصري الذي تعكسه الألوان الحادة الصارخة ليُسقط في أعماق المتلقي – الناظر إحساساً ما ، قد يكون ذلك الإحساس : الذهول ، أو الانبهار أو الإعجاب المجرد !!؟ والفنان في كل ذلك يتلاعب بمستوى الضوء ودرجته وزاويه إسقاطه على اللوحة ... ، وإذا كان يرسم في الهواء الطلق فضوء الشمس ونورها وما تتركه من ظلال .. كانت محط عناية الفنان كيفما كان يهندس اللوحة !! ومن الإنصاف أن نشير إلى أن (بول سيزان) قد أنتبه إلى ذلك بعد قرن من الزمن ، فكتب إلى صديقه الأديب (أميل زولا) بتاريخ 19 تشرين الثاني 1866 : " أنت تعرف أن كل اللوحات التي ترسم في الداخل ، أي في الورشة – الأتيليه – لن تكون أبداً بجودة تلك التي ترسم في الخارج ... حيث يكون التباين مذهلاً بين الأشكال والأرضية ... " (16)

لقد أرجع (فرويد) مرة حيوية لوحات (روبنز) إلى (اللبيدو) الكامن في أعماقـه ... إلى (الأنا الإيروسية) المحركة لريشته ... لقد وصفوا (روبنز) كفنان بأنه قبل كل شئ شهية ، بل شهوة لا تشبع (17) لقد عوّل (روبنز) على (منظومة) ثقافة المتلقي في عصره ، وفي تعاملها مع نظام اللوحة وحركة الألوان والرموز والخطوط والضوء .. باختصـار هو يقدم (كتلة اللوحة) كأثر فني يختزن رؤى المتلقي – الناظر ، إذا لم يكن في منظومة ثقافة هذا الأخير ثمة (عطب) .. عطب قد يكون أصاب تربيته أو ذائقته أو فهمه للأشياء من حوله ... لقد نقل (روبنز) وعي الفنان إلى وعي المتلقي عبر اللوحة وكانت تلك عملية فيزيائية ورياضية وسيكولوجية معقدة ...فالذهول أو الانبهار أمام اللوحة قد يقع في مستوى اللاوعي أو في مستوى الوعي المفرط حيث النشاط الذهني في أعلى حالاته ... الفعل الفني الإبداعي ورد فعل الناظر المتلقي ، وكان ذلك في قـــرن (روبنز) القرن السابع عشر الميلادي في أوربا .... ولكن القرن التاسع عشر شهد (ردة) على أسلوب (روبنز) ومنهجه ، عندما ظـهرت الكلاسيكية الجديدة .... لقد خبت شعلة (روبنز) وجمرة فورانه ، وأدارت الموجة الفنية الجديدة ظهرها لـ (روبنز) حتى أن الفنـــان (أنجر) 1780- 1867 كان ينصح طلبته لدى زيارتهم متحف اللوفر بباريس (أن يعصبوا عيونهم عند مرورهم بأعمال روبنز) !!؟ (18) ولكن سرعان ما عاد الاهتمام بأعمال (روبنز) يتجدد ... وحتى يومنا هذا ...!!

* * *



الهوامش والأحالات :

(1) ينظر مايكل ليفاي "من دافنشي إلى سيزان: موجز تأريخ الرسم" ترجمة فخري خليل، مراجعة الدكتور سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد / 2000م ط ص68 ص72 كذلك يُنظر: ناثان نوبلر: "حوار الرؤية: مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية" ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا – دار المأمون بغداد 1987 ص103 وما بعدها. كذلك ينظر: فؤاد حسون "روبنز وثورة الألوان" مقال في جريدة (المشرق) البغدادية ليوم 18 تموز 2005 ص10. كذلك ينظر: "روبنز محرر الجسد" جريدة "العراق" البغدادية يوم 25 تموز 2005م مقال بدون توقيع

(2) فنان فلمنكي: نسبة إلى شعوب الفلامنك، بشمال أوربا، وتضم اليوم مملكة بلجيكا ومملكة هولندا وإمارة اللوكسمبرج وتسمى بمجموعتها (بلاد البينولكس). وفي بلجيكا موطن (روبنز) تعيش عرقيتان:(الفلامنكيون) (والغالونيون) وفي عام 1974 حصل (الفلامنكيون)على مرسوم تشريعي يمنحهم حق رفع علمهم الخاص (أسد بلون أسود على خلفية صفراء) وعندها طالب (الغالونيون) بحق رفع رايتهم الذهبية التي يتصدرها ديك، والديك رمز فرنسي، والغالونيون يعدون أنفسهم فرنسيين... وقد ظهر العديد من عظماء الفن في بلاد شمال أوربا خلال وبعد عصر النهضة منهم: روبنز، رامبرانت، فان ديك، فيرمير، بروجل وغيرهم

(3) تأثر (روبنز) بأستاذيه (آدم نورث) و (اوتوفان فين) وأخذ منهما أساليب الفن الإيطالي الذي كان يعد من أهم منابع الفنون الأوربية وتجلى تأثره واضحاً بلوحتيه (تنزيل المسيح عن الصليب) و (صلب القديس بطرس)

(4) مايكل ليفاي: "من دافنش إلى سيزان" ص69

(5) رمسيس يونان: "روبنز وثورة الغرائز" مجلة (الهلال) القاهرة فبراير – شباط 1966 ص130

(6) سارة نيوماير: "قصة الفن الحديث" تعريب رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، المكان والتأريخ بلا / ص3

(7) الآن باونيس: "الفن الأوربي الحديث" ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا - دار المأمون بغداد 1990 ص142

(8) جريدة (المشرق) بغداد في 29 تشرين الثاني 2004م مقال بدون توقيع ص10

(9) فؤاد حسون تشكيلي عراقي: جريدة (المشرق) بغداد في 3 نيسان 2006 مقال" الوحشية طابع تجريدي يترجم الأحاسيس بمنهج لوني" ص10

(10) جريدة (الجريدة) بغداد في 15 تشرين الثاني 2007م – مقال: "الوحشية نص مفتوح في التشكيل" بدون توقيع / ص7

(11) جي.أي.مولر، فرانك إيلغر: "مئة عام من الرسم الحديث" ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا – دار المأمون – بغداد 1988 ص65

(12) في عام 2002م أحيت هذه المدينة الذكرى 362 لوفاة فنانها (روبنز) تعبيراً عن استقلال نهضتها الفنية عن إيطاليا.

(13) "روبنز محرر الجسد" مقال جريدة (العراق) المذكورة أعلاه، كذلك "روبنز وثورة الألوان" جريدة (المشرق) أعلاه، ينظر أيضاً (من دافنشي إلى سيزان" ص68 ص72

(14) حسن سليمان: مجلة (الكاتب) القاهرة أكتوبر 1969 ص155 ص159

(15) رمسيس يونان: مجلة (الهلال) فبراير 1966 ص130

(16) هرتشل تشب: "ما بعد الانطباعية: طرق فردية نحو البناء والتعبير" ترجمة خالدة حامد مجلة (الآداب الأجنبية) إتحاد الكتاب العرب دمشق ربيع 2003م ص44

(17) رمسيس يونان: (الهلال) ص130

(18) نفس المصدر ص147.

* * *

أعمال النسيج المعاصرة..

في بولونيا..!!

د. عبد الكريم فرج*

منذ عدة قرون خلت وتاريخ العمل بالمنسوجات يحظى باهتمام كبير في بولونيا، وما ورثناه من ذلك القديم المبدع موجود حالياً في القصور الملكّية والبيوت الفاخرة ومساكن الفلاحين في الجبال، وتبقى هذه الإبداعات في ذاكرة المحترفين والمبدعين عنصراً هاماً في تجسيد القيمة الجمالية لدى الشعب في بولونيا، وعلى هذا الحامل العتيد أخذت هذه الفنون في الانطلاق والازدهار.

ثقافة النسيج الفني تحمل في التعابير والملامس والرموز والمناظر الطبيعية كل محصلات القيم الموروثة، فلقد أُعيدت للذاكرة في تأليفات النسيج الفني المعاصرة كل هذه المدلولات المعّبرة كالجبال والسهول البولونية الخضراء والرؤية الزاخرة بالألوان، والأكثر من ذلك أننا نجد في ذلك الموروث الفني التأثيرات الزخرفيّة الخاصة بالمناطق الريفية الجبلية وتلك التي دلفت من ثقافة المنسوجات في البلدان المجاورة: بلاد الشرق، وخصوصاً التأثيرات الفارسيّة والتركيّة إضافة إلى التأثيرات الغربية، وتّميزت قبل كل شيء في روحية هذه المنسوجات تأثيرات المنهج الشعبي المحلي للفنون التقليدية البولونية والتي كانت تملك نمطاً خاصّاً في التكوين والرموز والمدلولات وتنوعت أشكال هذا الإنتاج الفني في النسيج التقليدي وظهرت على شكل السجاد ذي الوجهين للأرضية أو الجدارية. واعتماداً على كل هذه الموروثات نشأت مؤسسات خاصة رعتها جمعية وطنية بولونية تسمى (Cepelia) (تسيبيليا) وأصبحت تشرف على هذا الإنتاج في بيوت الفلاحين وفي كل الأراضي البولونية.

استطاع الفنان البولوني أن يزاوج بين الخبرات التقليدية الابتكارية والمتجددة في العصر الحاضر، وقد ساعد على ذلك امتزاج الثقافة البولونية مع ثقافات متعددة ساهمت في تطوير المعرفة والمعطيات الجديدة في الفنون النسيجية، والذي توصل إلى امتلاك خصائص اللوحة التصويرية في دقته ورهافة ألوانه وملامسه وروحية إخراجه، ولم يستغرب ناسياً محليته وتأثيرات بقايا الحضارات والآثار المتبقية في مكنون أرضه وتاريخه، ودخل إلى روحية الإنسان الفلاح بحسه التزييني ورموزه وعاداته وتقاليده، وعبر عن كل ذلك بالأشكال والملامس والألوان. تقول (Irena Huml ايرينا هومل) بما معناه: أن الشيء الذي كان ملفتاً للنظر هو هذا التمازج الحضاري الصريح في إبداع هذه المنسوجات مع تقاليد وتأثيرات الجوار في الشرق والغرب إضافة إلى الروح البولونية المحلية بكل ما تحمله من حميمية وأسرار. والشيء المهم في كل ذلك ما تحظى به هذه المنسوجات من محبة واحترام لدى جميع أبناء الشعب البولوني. فقد كان كل ذلك حصاداً ثميناً للروح المتوثبة والحرية المتاحة في التفكير والتثاقف مع كل الشعوب، معتمداً على ما صنعته نهضة بولونيا الفتية في مطلع القرن العشرين وما ولدته من طموحات لخلق مناخ لا يتوقف عن الابتكار والإبداع وكان فن السجاد الجداري والابتكارات في النسيج البولوني واحداً من هذه الثمار الفنية في معطياتها ومستقبلها، وقد ارتسمت على هذه الصنعة الفنية

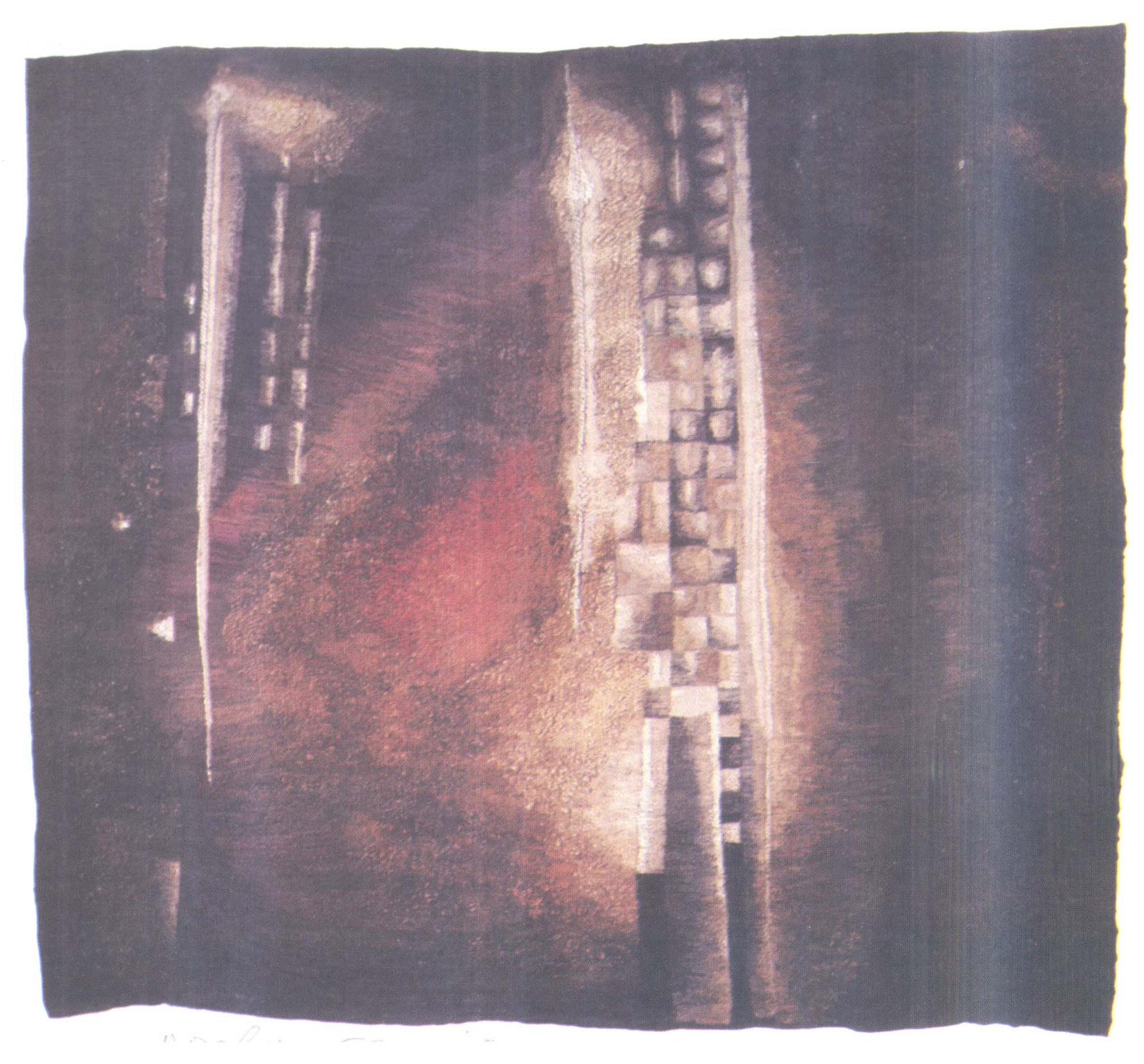
*حفّار وأستاذ: عميد كلية الفنون الثانية في السويداء.





كل المؤثرات التاريخية والشعبية والتقليدية وعرفت في اللغة البولونية باسم (غوبيلين Gobelin) وأصبحت معروفة بين الأوساط في داخل بولونيا وخارجها، وشكلت مدرسة في الفن لا يمكن حساب مجمل التطورات الفنية والتشكيلية بدونها، وقد كرست وجودها وتقدمها وانتشارها لأنها تميّزت بالبحث التجريبي الحر مبتعد بمميزاته البحثية عن التقليد الحرفي لمورثاته الماضية، وانطلق في خلق تيارات التجديد بكل ما أتيح له من قوة ونماء وامتداد وانتشار، وصار محبو هذا النوع من الفن يرتادون صالات العرض والجمعيات التي تعمل في مجاله ليتعرفوا على المستجدات والمفاجآت في التخلقات المستمرة في صناعة وفن الـ (Gobelin)، وأصبح جامعو هذه المنتجات وعشاقها ينتظرون في كل يوم ما استحدثته هذه الثقافة الفنية في إطار تأثيرات فنون الشعوب المجاورة وما استخدم في هذه الصنعة ما أدخله المهاجرون الأرمينيون إلى بولونيا من ثقافة في الإبداعات النسيجية والتي أصبحت جزءاً هاماً في تكوين الثقافة الفنية (للغوبيلين البولوني)، ومنها تعلم بعض الفنانين البولونيين أمثال (دومينيك ميشورويتش) Dominik Misiorowiez و(ليون مادجارسكي Lion Madzarski) فقد أخذوا من الصناع المهاجرين من أرمينيا ثقافة هامة وجديدة واحترافية عالية في مجال الصناعات الإبداعية النسيجية.

كما أن المثقفين البولونيين فهموا الابتكارات التي أحضرها المهاجرون الفرنسيون في مجال الإبداع في فنون النسيج والأقمشة ولا بد أنها تركت آثاراً



هامة في صنعة (الغوبيلين البولوني) الإبداعية حيث عرفت بعض المنتجات الفنية في ذاك الوقت على أنها متأثرة بطراز (لودفيك الخامس أو لودفيك السادس)، سيّما وأن صنعة السجاد الجداري وفنونه المتطورة قد عرفت في أوروبا منذ القرن السابع عشر.

والشيء الذي يستحق الذكر في مجال فن الـ (Gobelin) البولوني أنه مرَّ بتطورات متعددة، وأخذ مسميات كثيرة وصفات عديدة خصوصاً في القرنين التاسع عشر والعشرين، حيث تقدمت صناعة الـ (كيليم) أو السجاد ذي الوجهين وتقدمت معه صناعة الأصبغة والتقانات الميكانيكية التي أخذت تستعيض عن الصناعات اليدوية، وبفضل هذا التقدم عرفت فنون الصناعات النسيجية تقدماً مبهراً في الملامس وأنواع التداخل في لحمة السطوح المنسوجة عن طريق إدخال خيوط الحرير والذهب، وأصبحت تقدم في إطارات أنيقة وتستعمل كهدايا راقية ورمزية متبادلة بين الدول.

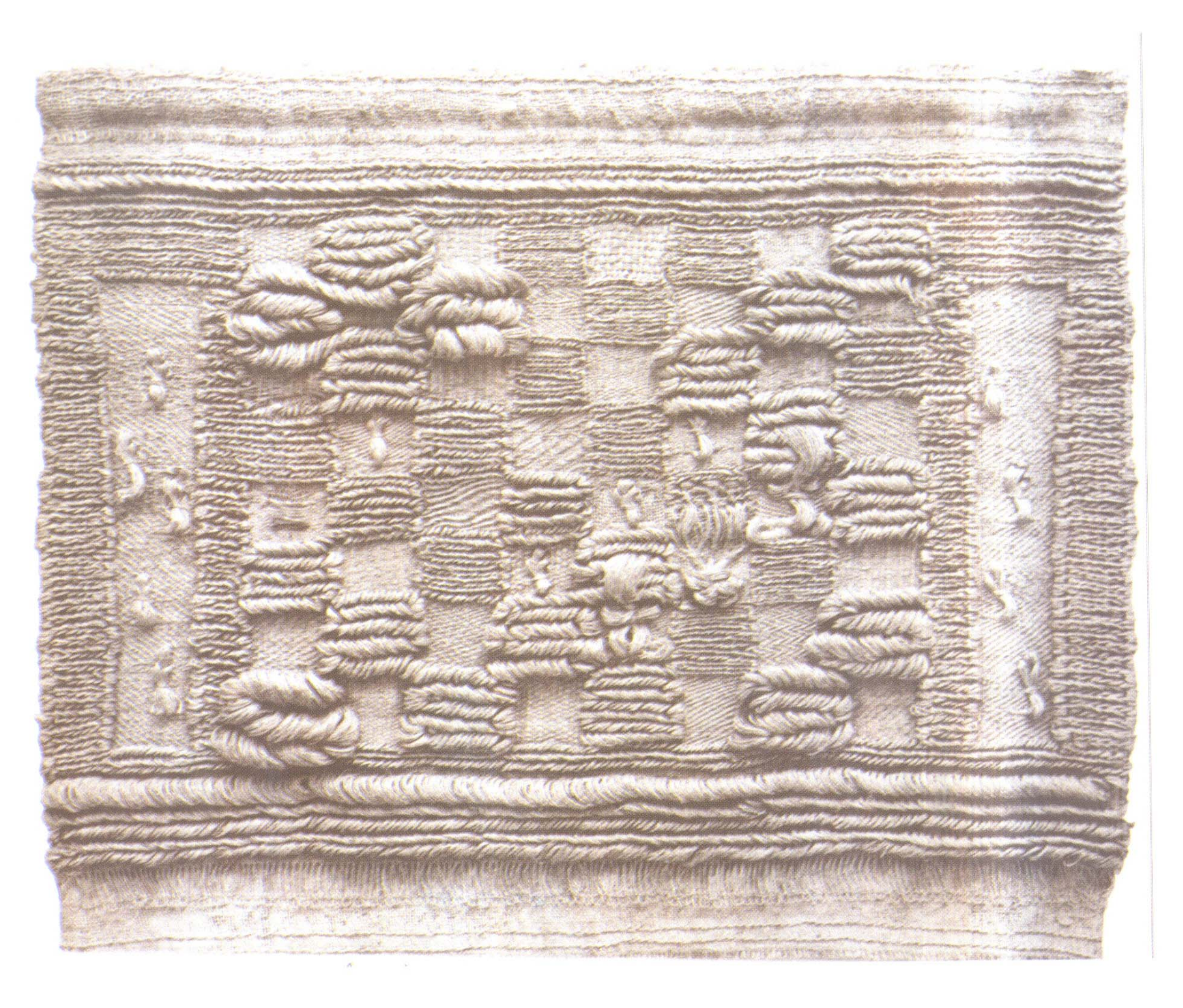
أما الشيء الذي يلفت النظر هنا ويستحق الذكر، أن كل هذا التقدم الصناعي والتقني لم يلغ فن النسيج الجداري البولوني المصنوع يدوياً والذي هو (الغوبيلين) موضوع بحثنا، بل زاد أهمية في تجارية وروحية مفاهيمه الرمزية وتحوّل إلى حالة



إبداعية تصويرية تتوازي في إبداعها مع الأعمال الفنية في التصوير الزيني وفنون الاتصالات البصرية كالإعلان والملصقات وأعمال الحفر والطباعة وليس هذا فحسب، بل أنها أصبحت أقساماً تخصصية في أكبر الأكاديميات الفنية في وارسو وكراكوف بولونيا، وأصبحت تدرّس كفنون مستقلة مثلها مثل التصوير والنحت والحفر وفنون الغرافيك، وأعدت لها التصاميم، يدخل إليها الطلاب في مسابقات خاصة وتمنح درجة الماجستير مثلها مثل أي فن آخر في تلك الأكاديميات، وأضحى فن النسيج الجداري من أهم أصناف وركائز الفن التشكيلي البولوني المعاصر.

تقاليد الفن في النسيج البولوني وفنونه المتطورة تعود بنا إلى ذاكرة هامة جداً في التاريخ، إذ نستذكر تلك اللوحات القماشية الجدارية المسماة (ارّاسي Arrasy) والتي زينت القصور الملكية في بولندا، ومن أهمها قصر (فافل) في مدينة كراكوف، والتي تعد من أهم الروائع الفنّية في موضوعاتها الفنية والأسطورية والحياة الإنسانية في بعض مشاهدها، وقد صنعت هذه الروائع من الخيوط الدقيقة التي اختلطت في تكوين عناصرها خيوط الحرير والصوف الممزوجة بخيوط الفضة والذهب ولازالت موجودة حتى أيامنا هذه في (قصر فافل) في كراكوف. وأضيف هنا أن هذه الأعمال الفنية صنعت في مصانع خاصة واشترك في إخراجها فنانون متخصصون، وقّدمت هدايا لتزيين القصور الملكية البولونية في زمن العصور الوسطى وبعدها، ولأهميتها في التاريخ البولوني رُحّلت أثناء الغزو النازي لبولونيا خارج البلاد، وأودعت لدى إحدى الدول التي لم تصبها الحرب وبقيت وديعة هناك حتى تحررت بولونيا، وأعيدت إلى مكانها في القصر التاريخي العظيم.

لقد خلق تحرير بولونيا واستقلالها في ربيع عام 1945 قوى وطنية نابغة في البلاد خصوصاً في مجال الابتكارات التشكيلية، فقد ظهرت للوجود مصانع خاصة لصنع الأقمشة الجميلة والمفيدة والتي خصصت لتصنيع ملابس تصدّر إلى السوق المحلية، وقد ظهرت مصانع للأقمشة تبّين أنها كانت تعمل منذ العام 1939 واستمرت بعملها أثناء الحرب العالمية الثانية، وقد اشتهر بعضها مثل



مشغل (فاندا كوستسكا) والمعروف باسم (تاركوس Tarkos)، وفي عام 1946 أنشئت مصانع في منطقة شلنسك البولونية وهي مدينة (كاتوفيتش) اليوم والتي قدمت صناعات نسيجية هامة جدّاً في تغطية الاستثمار المحلي البولوني، واستطاعت بعض الورشات والمشاغل الفنية أن تعرض إنتاجها على الشعب في أماكن عدة وقد تضمنت إنتاج الأقمشة وصناعة الديكور، والشيء المهم والجدير بالذكر هنا، أنه حتى أثناء فترة الحرب تبّين وجود مشاغل خاصة لصناعة النسيج الجداري الفني (غوبيلين) والمصنوع يدوياً، وقد حمل موضوعات مصورة هامة تتضمن المناظر الطبيعية البولونية، وتؤكد على خصوصية جمالها وقد صنعت من خيوط الصوف، وكانت أولى هذه الأعمال هي المنسوجات الفنية الجميلة للفنانة (هالنا غاكوفسكا) Halina Gakowska والتي مثلت قرية تنعم بالهدوء والطمأنينة، وكأنما تمثل ردّاً مصوراً لكل التحديات، وتمثّل برقة إخراجها وألوانها رومانسية الشعر البولوني الطافح بالمحبة والطمأنينة، وقد أصبحت أعمال هذه الفنانة تعرض في الصالات البولونية الكبيرة وخارج بولونيا وتلقي كثيراً من الإعجاب والترحيب.

فن النسيج البولوني الـ (غوبيلين) والذي تظهر صورهُ وتقنياته على وجه واحد وكأنه شبيه بالصورة الزيتية أنطلق مشتهراً بقيمه الفنية العالية بدءاً من أواسط القرن العشرين في بولونيا، ولكنه كصنعة فنية مميزة عرف كذلك في فرنسا وتشيكوسلوفاكيا ويوغوسلافيا في ذلك الوقت، ومن هذه البلدان أخذ



ينتشر في كل أنحاء أوروبا.

وفي بولونيا: تطورت تقانة فن النسيج الجداري (غوبيلين) من الناحيتين الإبداعية والتقنية، وأخذت دورها في التعبير عن الحس الجماهيري التصويري والغرافيكي وتشابهت في هذه التطورات مع مثيلاتها في فرنسا، وقد استفادت من تلك المثاقفات الصنعتين الفنيتين في كلا البلدين، وأصبحت أكاديمية وارسو ومنذ أعوام الستينات في القرن الماضي تستقبل الطلبة الدارسين في هذا الاختصاص من كل بلدان أوروبا وأمريكا اللاتينية والبلدان الآسيوية كافة، وقد جهزت أكاديمية الفنون الجميلة في وارسو المراسم الخاصة بكافة المستلزمات وفي مقدمتها (الأنوال) الخشبية الفردية والخيوط الملونة، وأُلفت الكتب العديدة حول هذه التقنية الفنية التشكيلية المعاصرة، وأصبحت تخصصاً مستقلاً يمنح شهادة الماجستير أسوة بكافة أقسام الأكاديمية

الأخرى.

وقد أتيح لي بحكم دراستي في الأكاديمية المذكورة أن اطّلع عن كثب على قسم الـ (غوبيلين) وشاهدت مشاريع تخرّج مميزة، وأذكرها على شكل مساحات واسعة جداً من النسيج المنسوج بالخيوط الخاصة من القنب والصوف والحرير والقطن وكان الفنانون يبتهجون بابتكار الملامس للسطوح، خشنة، مركبة، ناعمة، دقيقة، ممزوجة، متغضنة، مثقبة أو مبقورة، إلى ما هناك... للتعبير عن إحساسها البصري والتعبيري وللتعبير عن موضوعاتها الأسطورية أو مناظرها الطبيعية باختصاراتها أو إيجازاتها، ومبالغاتها، أو توجهاتها الواقعية، أو التعبيرية والتكعبية والرمزية وإحساساتها الغرافيكية، أو انسياباتها اللونية بما يشبه الألوان المائية، وأصبح سطح اللوحة القماشية المنسوجة مجالاً رحباً لجميع التوليفات الأساسية أو الإضافية المحبوكة أو الملصوقة أو المخاطة، والتي تضمنت أشكالاً مسطحة أو ذات حجوم، وكثيراً ما ظهرت في بعض توظيفاتها وكأنها تماثيل من النحت الليّن.

ملأت هذه الإبداعات النسيجية المتاحف البولونية ومحطات القطارات والمترو، وصالات ومداخل الأكاديميات وكليات الفنون الجميلة في كل أنحاء البلاد، إضافة إلى استراحات الفنادق والمطارات والمستشفيات وقد هُيئت الأمكنة اللائقة والتي تحفظها على مدى الزمن.

لقد انطلق خريجو أقسام هذه التقنية النسيجية إلى كل الأقاليم في داخل بولونيا وخارجها وأقاموا المشاغل الخاصّة، وانتقلت تأثيرات ومنتجات هذه الصنعة الإبداعية إلى كل أنحاء آسيا وأوروبا وأمريكا اللاتينية والولايات المتحدة الأمريكية. وتبقى بولونيا البلد المتميز في هذا الفن من خلال صياغاته التقنية والتعبيرية والجمالية. ويتمنى أي منزل أن يتزين بإنتاج مبدعي فن الـ (غوبيلين) السجاد الجداري المبتكر.

* * *

الهوامش :

(1) ذكرت الموسوعة البولونية P.W.N Warszawa 1982 أنّ اسم الصناعة النسيجية Gobelin جاء من اسم إحدى المدن أو مؤسسي هذه الصناعة في فرنسا أو نسبة إلى كنية صانعي الأصباغ في فرنسا في القرن السابع عشر.

(2) ذكر القاموس البولوني نفس المعلومات إلاّ إنه أضاف بأنها من الصناعات التزيينية النسيجية التي تستعمل على وجه واحد وتقتفي في إبداعها آثار أعمال التصوير، وأوضح أنها عرفت تحديداً في منتصف القرن السابع عشر، وتستعمل فيها خيوط الصوف والحرير والفضة أو الذهب. مع الإشارة إلى أن التطور المعاصر أضاف إلى هذه الصنعة الفنية تقانات وإضافات جديدة ومبتكرة ومتنوعة.

المصادر والمراجع :

(1) ايرينا هومل -1 Irena Huml Wspoczesna Tkanina Polska Arkaduy , Warsaw 1989.

(2) مجلة بروجكت. project ، العدد الأول ، 1966.

(3) مجلة بروجكت projekt العدد الخامس 1981.

4مجلة بروجكت project العدد الأول 1982.

(5) مجلة بروجكت projekt العدد الثاني 1978.

(6) مجلة بروجكت projekt العدد الثاني 1979.

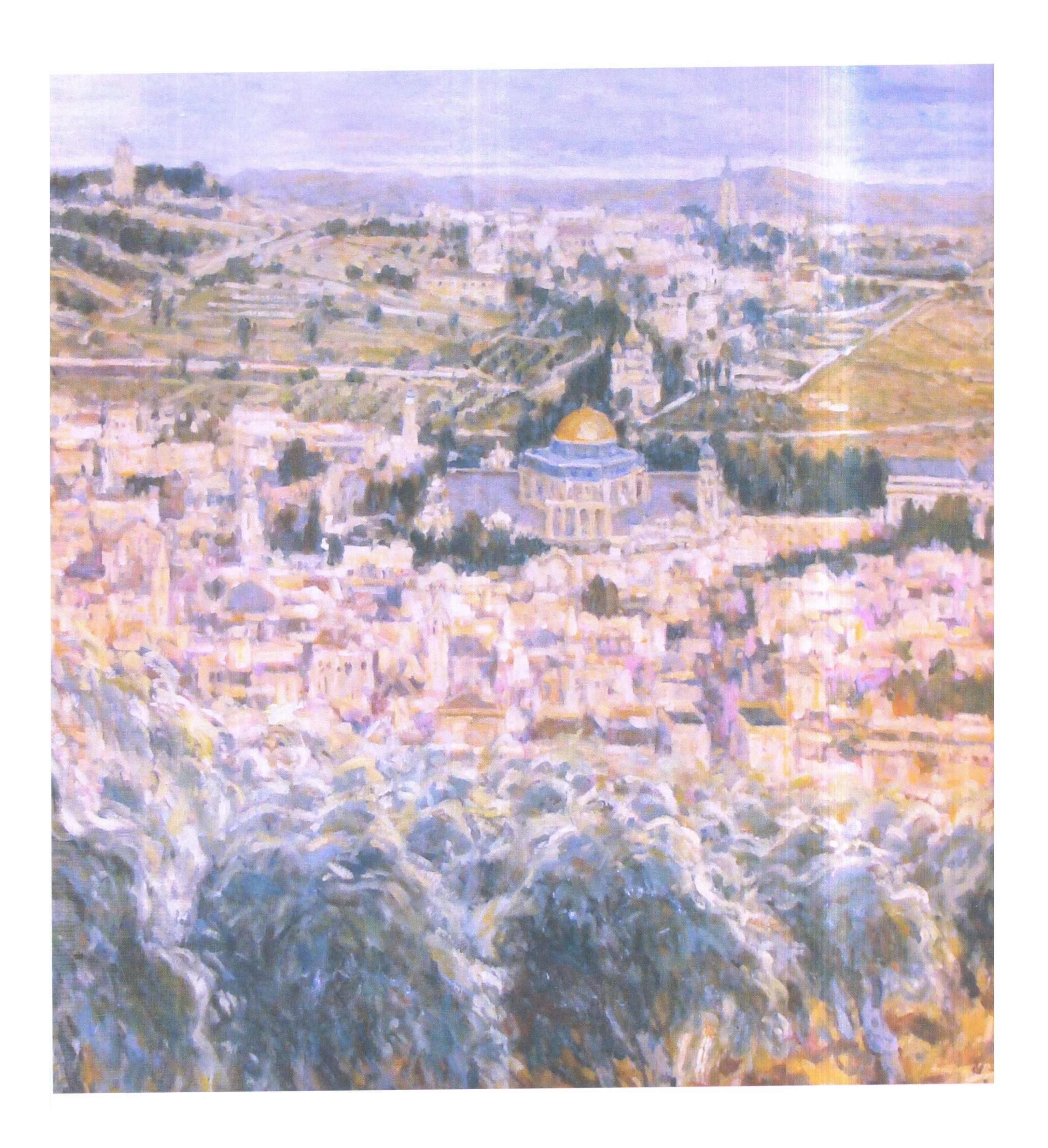
(7) مجلة بروجكت projekt العدد الخامس والسادس 1969.

(8) مجلة بروجكت projekt العدد الخامس 1968.

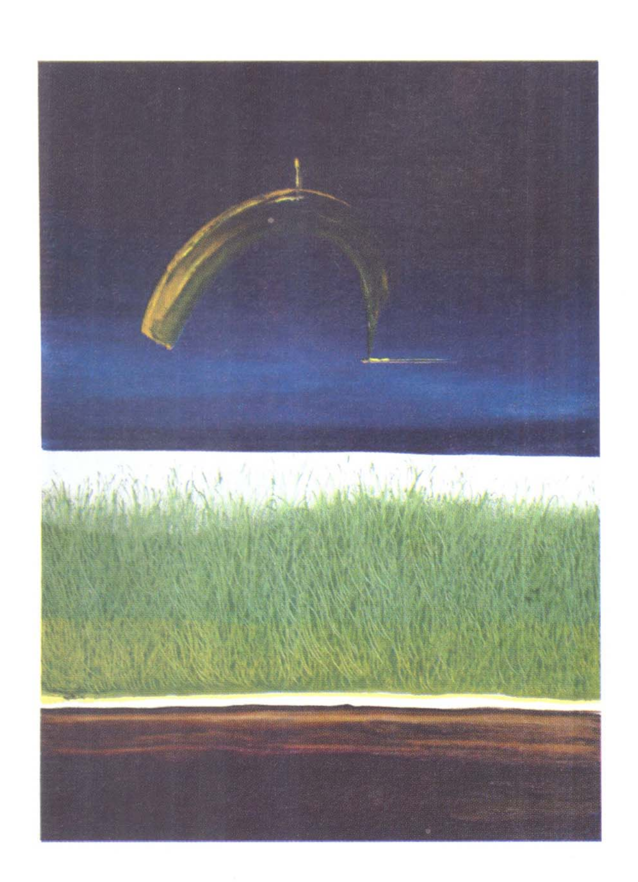
ملتقى القدس في عيونهم..!!

■ التحرير*

بالتعاون بين مديريّة الفنون الجميلة بوزارة الثقافة وصالة بيت الفن (آرت هاوس) شهد مجمع دمر الثقافي بدمشق ما بين 5 و2009/12/11 ملتقى للفن التشكيلي حمل عنوان (القدس في عيونهم) وذلك احتفاءً بالقدس عاصمة للثقافة العربيّة عام 2009. شارك فيه ثلاثة وعشرون فناناً تشكيلياً جاءوا من ست عشرة دولة عربيّة وأوروبيّة إضافة إلى سورية التي شارك منها في الملتقى الفنانون: ياسر حمود، عمر حمدي (مقيم في النمسا)، بهرم حاجو (مقيم في ألمانيا)، غسان السباعي، ريما سلمون. ومن الدول العربيّة شارك كل من الفنانين المقيمين في سوريّة: عبد المعطي أبو زيد، محمد الوهيبي، عدنان حميدة، علي الكفري، أكسم طلاع (وهو فنان سوري فلسطيني). ومن البحرين عباس يوسف، ومن الكويت شيماء وحسن اشكناني، ومن مصر خديجة بلبع، ومن الجزائر فريدة رحماني، ومن تونس نائلة الوردي، ومن الأردن محمد الجالوس، ومن عُمان مريم الزدجاليّة، ومن قطر يوسف أحمد، وقد تخلل الملتقى محاضرات ولقاءات وزيارات أغنته، وأكدت هدفه الرئيس في التضامن مع مدينة القدس المحتلة، ومع الشعب الفلسطيني الذي يعاني تحت وطأة الاحتلال الصهيوني، كما انعكس ذلك بوضوح، في الأعمال الفنيّة التي تمخض عنها الملتقى الذي شارك بفعاليته أيضاً، بعض الفنانين والمعنيين بشؤون وشجون الفن التشكيلي، جاءوا من دول غربيّة وأوروبيّة مختلفة، منهم الإيطاليّة (ميريا ماريتي) وهي صاحبة دار نشر وصالة عرض فنيّة في إيطاليا، حيث أكدت أن موضوع الملتقى مهم جداً، ويُعبّر عن معاناة الشعب الفلسطيني ومدينة القدس، وأن أفضل رسالة تضامنيّة مع هذه المدينة هي أن يقدم الفنانون أعمالاً فنيّة تُعبّر عن هذه القضية، لأن الفن لغة عالميّة، ولقاء فنانين







من دول عربيّة وأوروبيّة مختلفة، في هكذا مناسبة، يُشكّل فرصة ممتازة للحوار بينهم، والإطلاع على تجارب بعضهم البعض.

من جانب آخر رأى البعض أن خدمة قضيّة قوميّة وإنسانيّة كالقضية الفلسطينيّة، تعتبر إحدى مهام الفن، إذ لطالما كان للفن الدور الرائد في التربية الفكريّة للمجتمع، وذلك للتعبير عن همومه ومشاكله، وإيجاد حلول لها. فالفن هو أعظم من خلد الحقائق التاريخيّة عبر الأثر الكبير الذي يرسمه عن ملامح هذا التاريخ، وفي وقتنا الحاضر، تتميز اللوحة الفنيّة التي تحاكي القضيّة الفلسطينيّة بأنها لا تحتاج إلى ترجمة، لأن مفرداتها واضحة لا تحتاج إلى تأويل، الأمر الذي جعل الأعمال التي أنجزها الفنانون خلال الملتقى، تجمع بين القيم الجماليّة والقيم التعبيريّة القادرة على تجسيد مأساة مدينة القدس، وتالياً آلام الشعب الفلسطيني، وذلك بصفاء وجدان الفنانين وعطاء قلوبهم، ولغتهم المؤثرة القادرة على الوصول، إلى الناس، أينما تواجدوا فوق هذا الكوكب، ومهما كانت اللغة التي يتحدثون بها، أو الثقافة التي يملكونها، ذلك لأن الفن لغة راقيّة، تحاور البصر والبصيرة في آنٍ معاً.

على الرغم من تفاوت سوية الأعمال التي أفرزها الملتقى، وتواضع بعضها، إلا أن المهم هنا، وفي هكذا مناسبات، ليس العمل الفني بحد ذاته، وإنما أهمية تواجد ومشاركة كل هذا العدد من الفنانين والنقاد والمهتمين بشؤون الفن العرب والأجانب، وتالياً إعلان تضامنهم، بالفن وبالمشاركة، مع قضية القدس بشكل خاص، ومع القضيّة الفلسطينيّة بشكل عام، التي لم تعد هماً عربياً فحسب، بل عالمياً، نتيجة ما يمثله الكيان الإسرائيلي الغاصب، من تحديات، وأخطار تهدد السلم العالمي برمته.







ملتقى دمشق الدولي للنحت..

■ التحرير*

بالتعاون بين محافظة مدينة دمشق، وبين غاليري مصطفى علي، أقيم ملتقى دمشق الدولي للنحت، الذي بدأ في 2009/11/25 واستمر حتى 2009/12/22، واشترك فيه /21/ نحاتاً من دول عديدة، كان من بينهم أربعة نحاتين من سورية، وهم: مصطفى علي، ولطفي الرمحين، وبطرس الرمحين، وأكثم عبد الحميد.

وقد كانت موضوعات الأعمال النحتية، حسبما قال النحات مصطفى علي: "طلبنا أعمالاً الغاية منها تزيين مدينة دمشق، وأشغال الفراغ، بما يتناسب مع ثقافتنا وفلسفتنا في تبسيط الأشياء بعيداً عن التشخيص"[1].

وعن حجر المنحوتات قال "تمّ لهذا الغرض اختيار الحجر التدمري السوري العريق... ومن الطبقات الصخرية القاسية... اختيارنا لهذا النوع من الحجر له دلالات تاريخية وحضارية وروحية، باعتبار أن منحوتات تدمر العظيمة تنتمي إلى هذا النوع من الحجر، الذي وقف في وجه الدهر لما يزيد على الألفي عام، فضلاً عن جمالية لونه والإحساس الدافئ الذي يوحي به"[2].

والملتقى كما أشير إليه حالة حوارية، ومشروع له أبعاده الاجتماعية والإنسانية، خاصة وقد رافقته نشاطات أخرى: أمسيات موسيقية، ورشة عمل للأطفال بين عمر الثامنة والسادسة عشر.

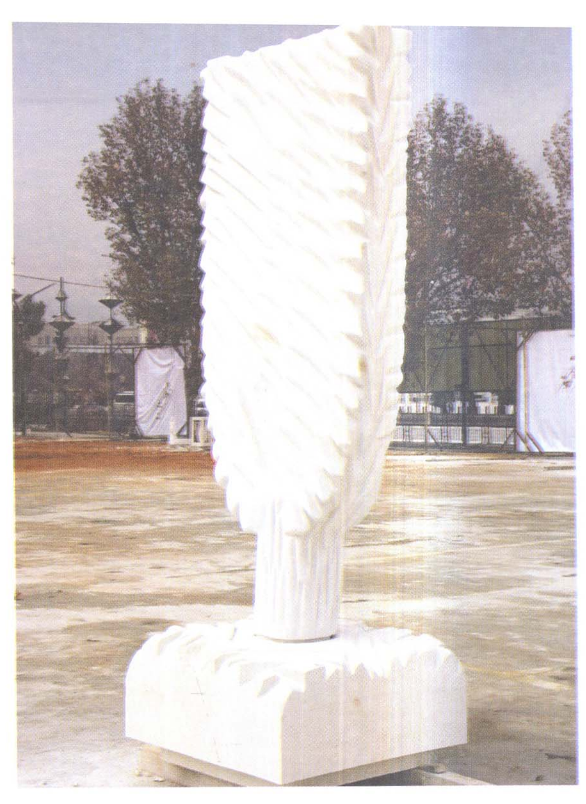
ويبدو أن هذا الملتقى، وكما أعلن عنه، لن يكون إلا البداية لسلسلة من النشاطات والملتقيات النحتية.

النحاتون المشتركون.ومنحوتاتهم.

■ سونغول تيليك: من تركيا شكل تجريدي أشكال هندسية متقاطعة
■ ايلا توران: من تركيا تصوير ذاتي من ذاكرة الطفولة لوجه محمول على جديلتين.
■ يوشين أوغاتا: من اليابان نقطة الماء وانفعالات سقوطها على سطح الماء.
■ توماس فرانكوس: من كوبا بياكوليس يقيس اللاملموس بالملموس.
■ ميلتون ريفيرا: من البيرو شجرة الحياة وفيها نقطة ماء وجزء من القمر العمل بمجمله يرمز إلى الخصب.
■ أولريش مولر: من ألمانيا شكل تجريدي لكف تقدم الماء بوعاء.
■ كامين تانيف: من بلغاريا جذع لنخلة من تدمر وهي شبيهه بقلب الإنسان.
■ بطرس رمحين: من سوريا إصبعان يلتقيان شكلا موضوع العمل وهو حوار وبينهما ،زجاج رمز للشفافية
■ نيكولا فليسيغ: من فرنسا شكل تجريدي في عناصر من المكعبات يرمز إلى علاقة الحاوي بالمحتوي.
■ فيرينا ماير: من ألمانيا نافذة استعمل فيها تشكيل المشربية الدمشقية.
■ فرانسيسكو كريموني: من ايطاليا انطباع الهواء على القماش منفذ على الحجر .
■ جورجيو روميو: من الأرجنتين عبارة عن أشخاص ترفع بعضها بعضاً رمزاً للتعاون.
■ بيير جورجيو بالوكي: من ايطاليا الوردة الدمشقية.
■ بيتر بيتروف: من بلغاريا تناغم الأشكال مع السطوح الهندسية.
■ بول بيكوج: من الدنمارك البرغي والعزقة
■ انتونيوس ميروديلس: من اليونان شكل تجريدي يدعو إلى التأمل في فكرة التكامل.
■ مصطفى علي: من سوريا الغيمة وعلاقتها مع الجبل وهو عبارة عن تناغم الشكل- .القاسي مع الشكل المرن.
■ لطفي رمحين: من سوريا شكل تجريدي بعنوان عناق.
■ كريستوف تروب: من ألمانيا حصانان تجريديان.
■ دومنيك غريسغرابر: من بولونيا عمل كبير مؤلف من 6 أحجار يدل على التكامل.
■ أكثم عبد الحميد: من سوريا الكتاب لتذكير الجمهور بضرورة القراءة عن طريق الكتاب التقليدي

* [1] و[2] من البيان الصحفي، في فندق الشام، قاعة أمية في 25 تشرين الثاني 2009.

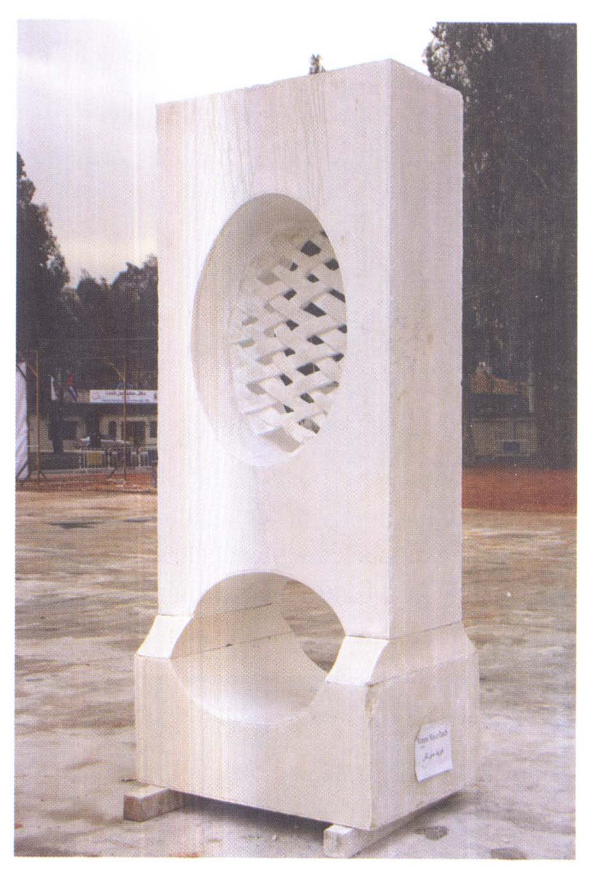

من
أجل
سوريا







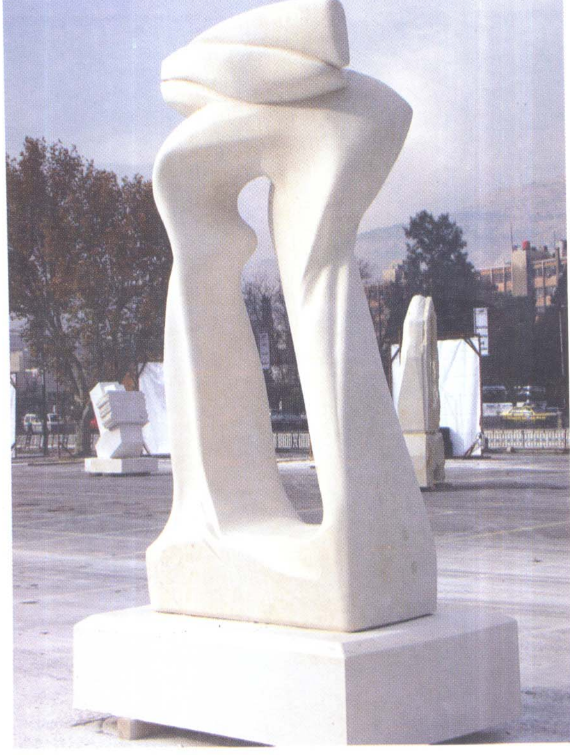





Ulrich Mueller




















* * *

مسابقة بترو كندا..

للفنانين الشباب السوريين..

▪ التحرير*

بالتعاون مع وزارة الثقافة، وشركة بترو- كندا، افتتح معرض الفنانين الشباب السوريين، وذلك في دار الأسد للثقافة والفنون بدمشق، بتاريخ 2010/1/10، حيث استمر حتى 28 منه.

اشترك في المعرض /36/ فناناً شاباً، عرض كل منهم ثلاثة لوحات وقد كانت شركة بترو – كندا، وهي شركة تعمل في مجال الطاقة، قد أعلنت في شهر تموز من العام 2009 عن مسابقة فنية للفنانين الشباب السوريين، تقدم إليها /90/ فناناً شاباً، فاختير من بينهم العدد المشترك في هذا المعرض للمرحلة الثانية.

شكلت ثلاث لجان للتحكيم:

الأولى فنية، ضمت: د. عبد المنان شما، ود. عهد رجوب، والقائم بالأعمال حسام جنود، ففاز بتحكيمها: إيمان صبح (الأولى)، ومحي الدين ملك (الثانية)، ومحمد الكوتي (الثالثة).

الثانية تسويقية من أصحاب الصالات الفنية، ضمت: السيد سامر قزح (صالة قزح)، والفنان عصام درويش (صالة عشتار)، والسيد أدوار الشاعر (صالة تجليات).

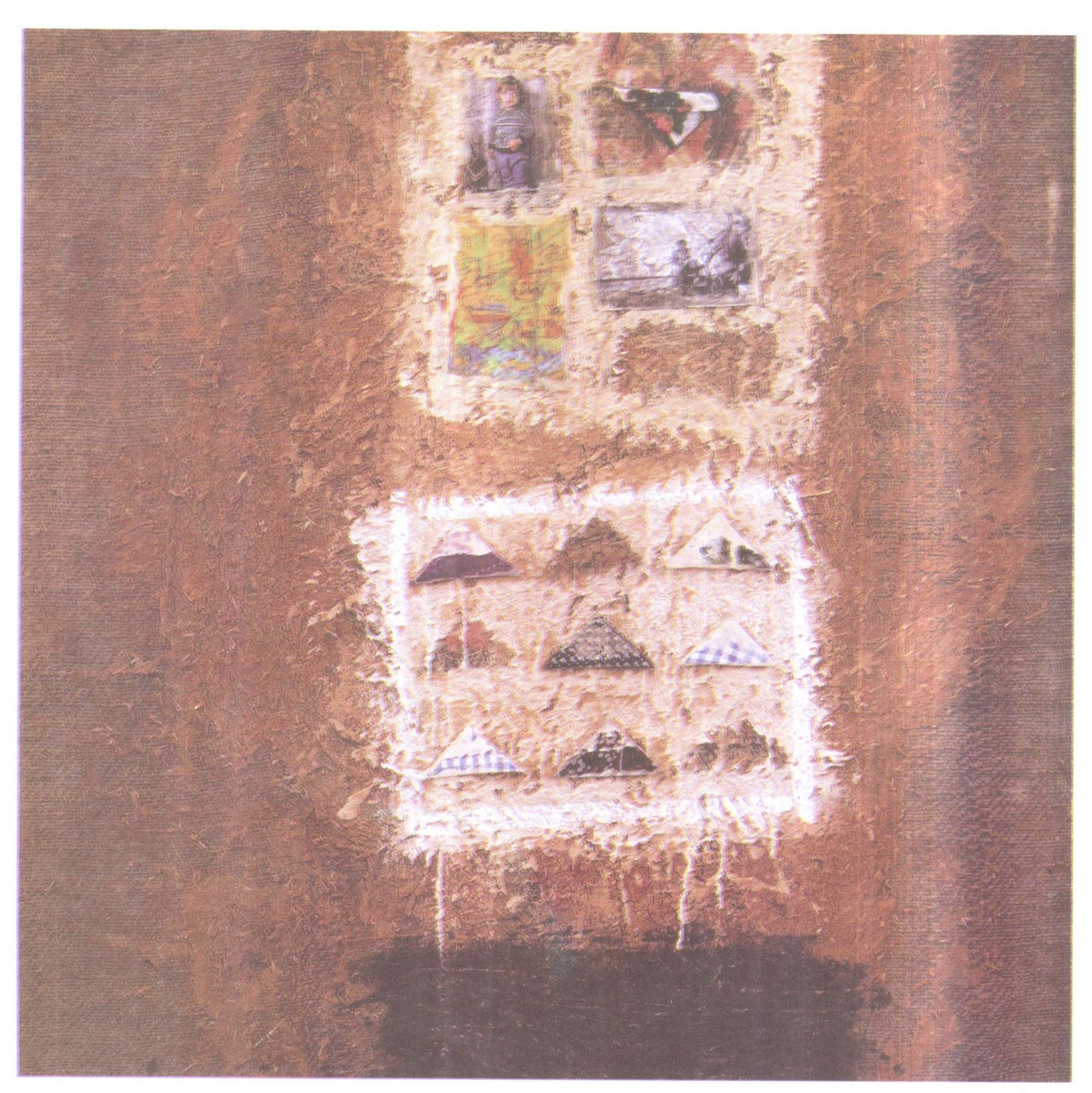
ففاز بنتيجة تحكيمها الفنانون: الياس أيوب (أولى)، أسامة هابيل (الثانية)، عزية الشريف (الثالثة).

أما اللجنة الثالثة فكانت تمثل شركة بترو- كندا، وكان ممثلها السيد "كلود جيرونيمي"، فاز بتحكيمها الفنانون: هبة العقاد (الأولى)، وعلاء الدين حسون (الثانية)، وآزاد حمي (الثالثة).

أما جائزة الثلاث لجان، ففاز بها الفنان خالد فاضل.




ربيع كيوان.



محمد كوتي.

* * *

"الساقية"..

ورشة عمل لطلاب النحت في المعهد الهولندي!!

■ التحرير*

بالتعاون بين كلية الفنون الجميلة بدمشق، وبين المعهد الهولندي، للدراسات الأكاديمية في دمشق، قامت النحاتة الهولندية "ايدا كليتيريت" بإنجاز ورشة عمل، وليوم واحد. حول موضوع "الساقية" من طلاب قسم النحت- السنة الثالثة.

قامت الفنانة بعرض أعمالها النحتية، كما شرحت الموضوع الذي يشغلها، وتعمل عليه منذ بضع سنوات، بعد أن زارت العديد من دول العالم، واستخلصت من خبرات الشعوب، وأشكال سواقيها مفهوم "المسار" حيث أعطيت الحرية الكاملة للطلاب، بالتفكير في هذا المفهوم وتنوعاته، والعمل على كشف تداعياته، والتعبير عنها، بمواد مختلفة، حسب المتوفر بين أيديهم.

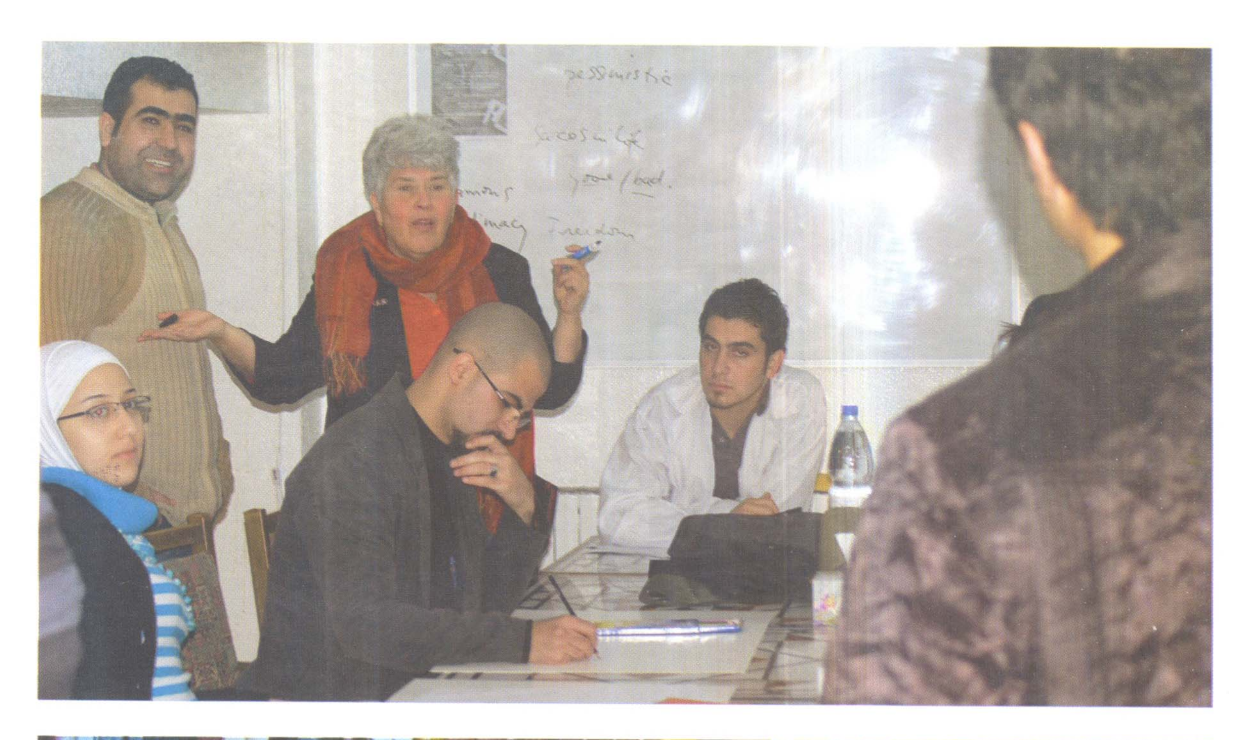
ومن الجدير بالذكر أن هذه المشاركة، كانت جزءاً من برنامج المعهد، حول الأوضاع المائية في الشرق الأوسط، حيث كان هناك محاضرتين حول ذلك، وعرض فيلم، ومعرض تصوير ضوئي.

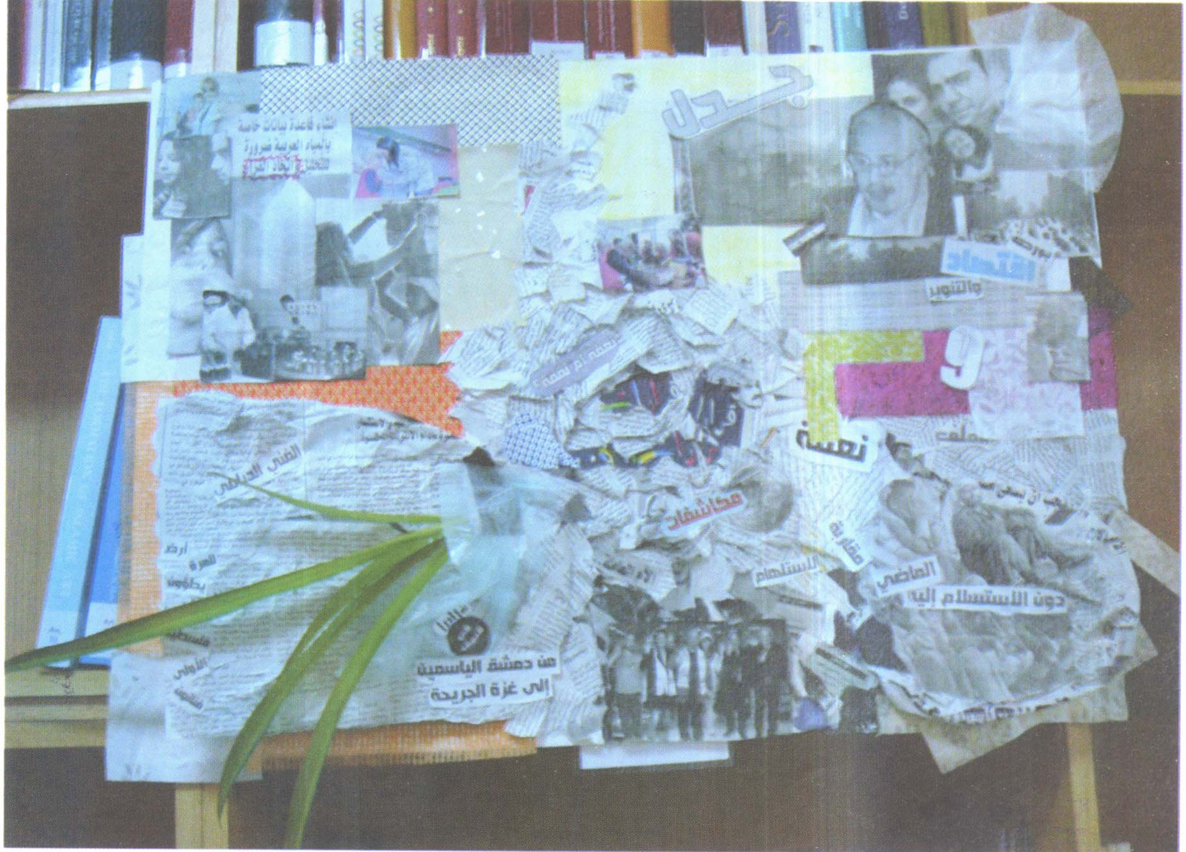
اشترك في ورشة العمل الطلاب:

إيناس عودة، حلا عباس، حنان الجرماني، رامي سلامة، زاهر ضو، سكينة عاجي، عائدة الوتار، علي الدرزي، كنان حبيب.

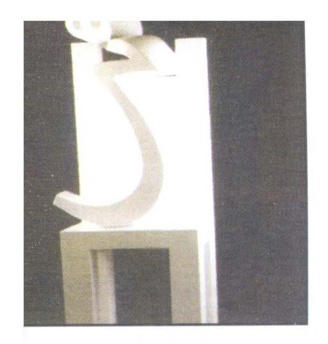


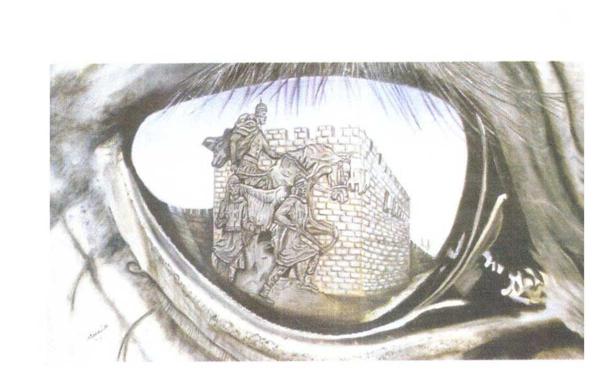


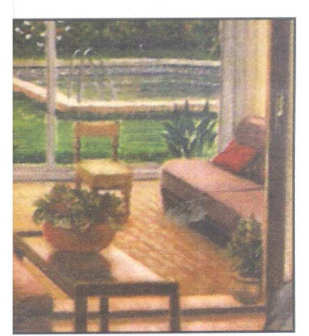


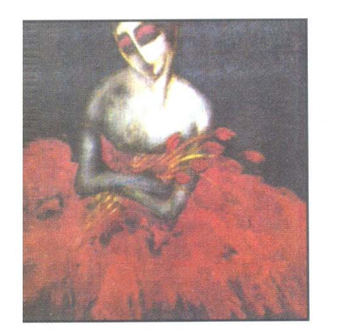

جدل
الاقتصاد
والتنوير
نعسة
مكاشفات
الماضي
دون الاستسلام إليه
من دهشة الياسمين
إلى غزة الجريحة

* * *



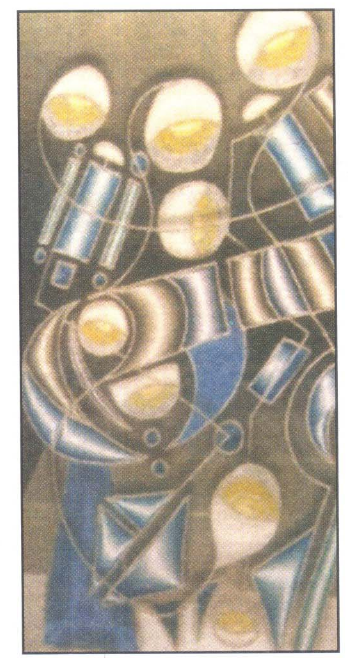


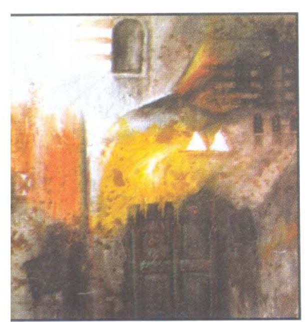


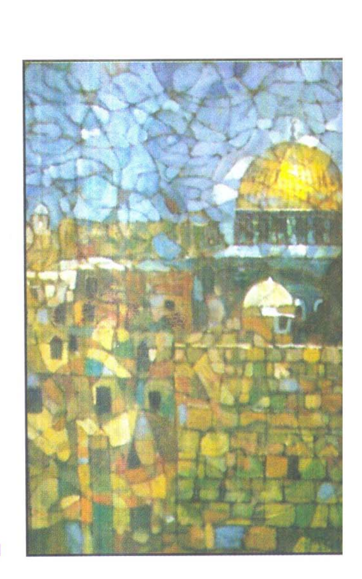


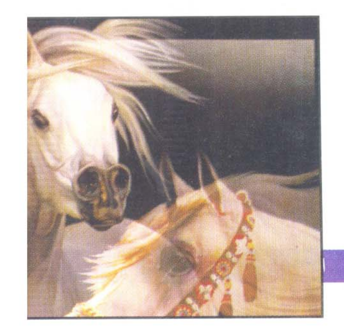








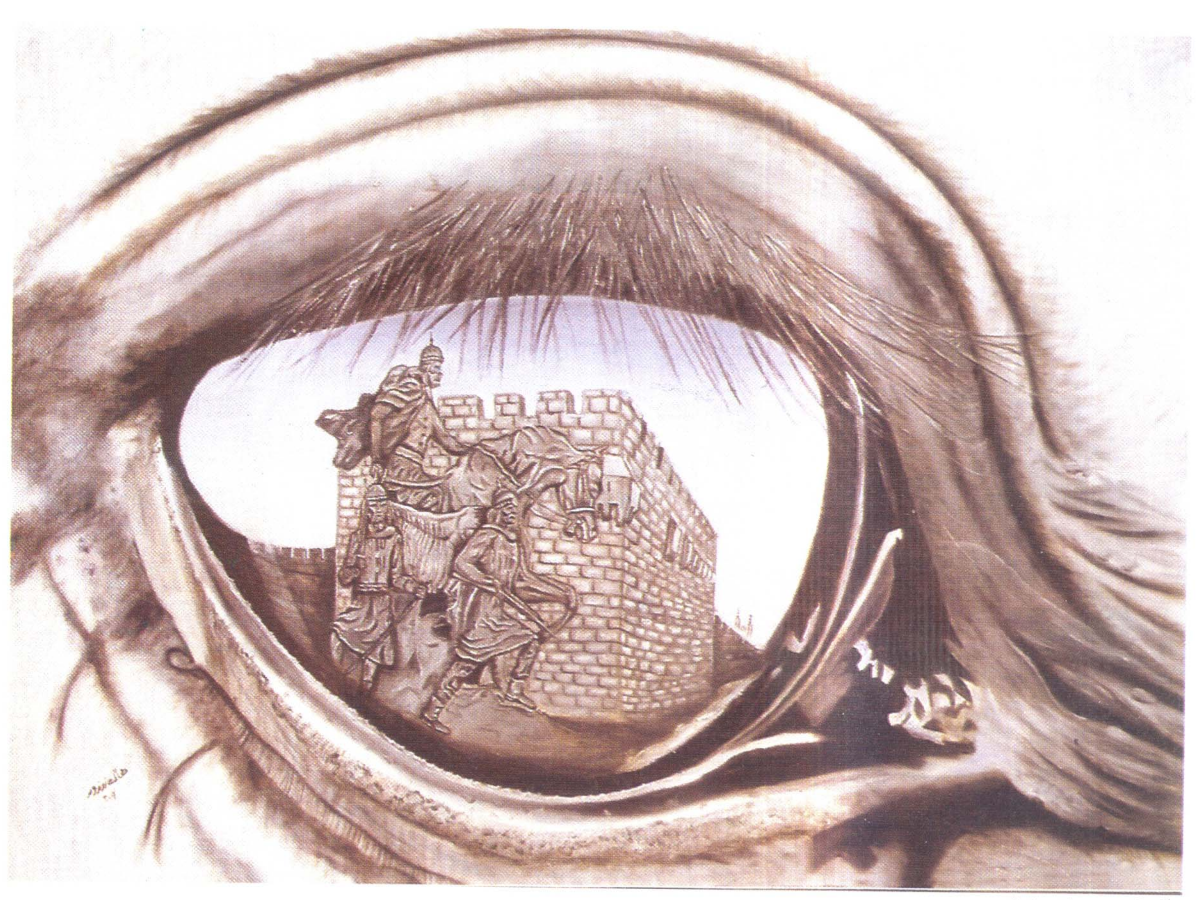




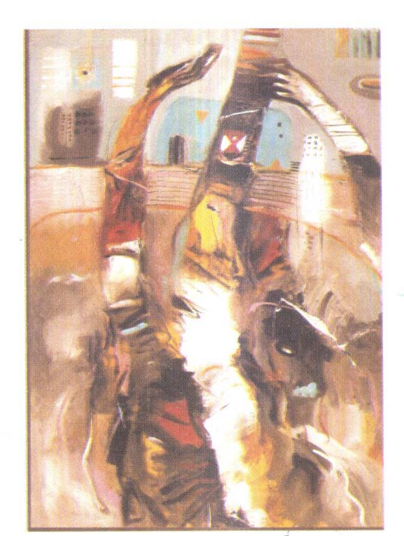


■ إعداد: حسّان سعيد

التشكيل السوري...



هالة محمد خير زرزور.



حسن عبد الله.



زهير حسيب.



عبد الناصر شعال.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2009/11/1 معرضاً للفنانة أنيسة مراد حمل عنوان (نوافذ).

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/11/1 معرضاً للفنانة كليستان حمو.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالمزة مساء 2009/11/2 المعرض الدوري الخاص بالخط العربي للعام 2009 الذي تقيمه مديرية الفنون الجميلة.

■ شهدت صالة (فري هاند) للفنون التشكيليّة بدمشق مساء 2009/11/3 معرضاً للفنان حسن عبد الله.

■ شهدت صالة (عشتار) للفنون التشكيليّة بدمشق مساء 2009/11/8 معرضاً للفنان سمير عنحوري.

■ شهدت صالة (السيد) للفنون التشكيليّة بدمشق مساء 2009/11/8 معرضاً للفنان عبد الناصر الشعال.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2009/11/8 معرضاً للفنانة ليلى عواد.

■ شهدت (كارما) بحلب مساء 2009/11/9 معرضاً للفنان نبيل السمان.

■ شهدت العاصمة الإيطاليّة (روما) مساء 2009/11/9 معرضاً للفنان مجدي الحكيمة.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالمزة مساء 2009/11/10 المعرض الدوري الخاص بالتصوير الضوئي الذي تقيمه مديرية الفنون الجميلة.

■ شهدت صالة (تجليات) للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/11/16 معرضاً للفنان نزار صابور حمل عنوان (جدران تدمريّة).

■ شهدت صالة (رفيا) للفنون بدمشق مساء 2009/11/16 معرضاً للفنان هادي طرن.

■ شهدت مدينة الرقة خلال النصف الأول من تشرين الثاني 2009 ملتقى الفن التشكيلي الدولي وذلك في قلعة جعبر الأثرية على ضفاف بحيرة الأسد، شارك فيه نخبة من الفنانين العرب والأجانب، إضافة إلى عدد من التشكيليين السوريين، وقد توج الملتقى بمعرض الأعمال التي نُفذت خلاله.

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/11/15 المعرض المركزي الأول للفنون الجميلة للطلاب المتدربين في المحافظات.

■ شهدت صالة (فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2009/11/17 معرضاً للفنان أكسم طلاع.

■ شهدت صالة (إيبلا) للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/11/19 معرضاً للفنان ممدوح قشلان حمل عنوان (دفء اللقاء) اللوحة الواحدة الكبيرة 2009.

■ بدعوة من صالة (معاصرة) التركية، شارك الفنانون السوريون: اسماعيل نصرة، أحمد معلا، مصطفى علي، حسكو حسكو، غزوان علاف، سارة شمة، في معرض الفن المعاصر الدولي الذي افتتح في مدينة استنبول في الثاني من كانون أول 2009.

■ وفي (مول 360) في الكويت، أقامت الفنانة سارة شمة معرضاً لأعمالها حمل عنوان (حب).

■ شهدت صالة دار البعث للفنون بدمشق مساء 2009/11/23 المعرض السنوي الحادي عشر للصحفيين التشكيليين الذي يقيمه فرع دمشق لاتحاد الصحفيين احتفاءً بالذكرى التاسعة والثلاثين لقيام الحركة التصحيحيّة المجيدة.

■ انطلقت في أرض معرض دمشق القديم بدمشق ما بين 11/23 و2009/12/20 فعاليات ملتقى دمشق الدولي للنحت بمشاركة أكثر من 25 نحاتاً من مختلف الدول الأوروبيّة، إضافة إلى بضعة نحاتين من سورية.

■ أقام الفنان المقيم في ألمانيا زياد شاهين معرضاً لأعماله في مدينة (بادكروتس) الألمانيّة مطلع كانون أول 2009 تحت عنوان (الألوان هي التي تتكلم).

■ شهد خان أسعد باشا في دمشق القديمة مساء 2009/12/3 معرض الخريف السنوي 2009، وهو القسم الأول من المعرض السنوي العام للفنانين التشكيليين السوريين الذين تزيد أعمارهم عن الأربعين عاماً.

■ شهدت صالة سلوى زيدان في مدينة أبو ظبي مطلع كانون الأول 2009 معرضاً للشاعر السوري المعروف أدونيس.

■ شهدت صالة (كامل) للفنون بدمشق مساء 2009/12/5 معرضاً للفنانة عروبة ديب.

■ شهد مجمع دمر الثقافي في الشام الجديدة (مشروع دمر) ما بين 6 و2009/12/11 فعاليات ملتقى التصوير الزيتي الدولي تحت عنوان (القدس في عيونهم).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2009/12/6 معرضاً لنادي (رادنيك).

■ شهدت صالة (تجليات) للفنون بدمشق مساء 2009/12/7 معرضاً للفنان التشكيلي السوري المقيم في ألمانيا مروان قصاب باشي حمل عنوان (عبد الرحمن منيف ـ حكايات وغلاف).

■ شهدت صالة (ألفا) للفنون بالسويداء مساء 2009/12/7 معرضاً للفنانين حسام المصري ومغني سيف.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/12/8 معرضاً للفنانة رهاب البيطار بعنوان (سمكة).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق مساء 2009/12/8 معرضاً للفنان الضوئي بشار العظمة حمل عنوان (رؤيتي الخاصة).

■ شهدت صالة (السيد) للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/12/10 معرضاً للفنان ابراهيم حميد حمل عنوان (تراب).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2009/12/13 معرضاً للفنان طارق الخطيب.

■ شهد مركز أدهم اسماعيل للفنون بدمشق مساء 2009/12/13 معرضاً لمشاريع طلابه لعام 2009.

■ شهدت صالة (فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2009/12/15 معرضاً جماعياً للفنانين: باسم دحدوح، باسل الأيوبي، حسكو حسكو، عدنان حميدة، علي مقوص، عبد الرزاق السمان، محمد الوهيبي، مروان جوبان، ممدوح قشلان، نذير اسماعيل، ويوسف البوشي.

■ شهدت صالة (الغاف) في مدينة أبوظبي مساء 2009/12/20 معرضاً للفنانة السورية ريم الزعبي حمل عنوان (634 يوم).

■ شهدت صالة (نينار) للفنون التشكيليّة بدمشق مساء 2009/12/20 معرضاً للفنان أسامة جحجاح بعنوان (رؤية).

■ شهدت مدينة دير الزور على هامش مهرجان الشباب المسرحي الثالث والعشرين الذي أقيم بإشراف اتحاد الشبيبة في دير الزور، معرضاً تشكيلياً جماعياً وذلك منتصف كانون الأول 2009.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2009/11/17 معرضاً للفنان علي نيوف.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2009/11/18 معرضاً للفنانة إيمان الحاصباني حمل عنوان (خروج).

سمير صروي

■ شهدت صالة (أيام) للفنون بدبي منتصف تشرين الثاني 2009 معرضاً للفنان التشكيلي السوري وليد المصري حمل عنوان (الكرسي هو الأساس).

■ شهدت صالة (قباب) للفنون في أبوظبي منتصف كانون الأول 2009 معرضاً للفنان التشكيلي السوري المقيم في دولة الإمارات العربيّة المتحدة سهيل بدور ضم مجموعة من أعمال التصوير والنحت.

■ شهدت صالة دار البعث للفنون بدمشق مساء 2009/12/20 معرضاً ضوئياً حمل عنوان (سورية المعاصرة).

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/12/22 معرضاً لفناني دير الزور ضم أعمالاً في الرسم والتصوير والنحت.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بمصياف مساء 2009/12/22 معرضاً للفنانين: سامر اسماعيل، عتاب حريب، محمد وهيبي، أكثم طلاع، وذلك ضمن تظاهرة الاحتفاء بالذكرى الخامسة لرحيل الأديب ممدوح عدوان.

■ شهدت دار الأسد للثقافة والفنون بدمشق مساء 2009/12/22 معرضاً للصور الضوئية والمجسمات.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2009/12/23 معرضاً للفنان أيمن فضة.

■ شهدت صالة (السيد) للفنون بدمشق مساء 2010/1/4 معرضاً للفنان زهير حسيب.

■ وقع الناقد التشكيلي أديب مخزوم مساء 2010/1/5 في صالة (تجليات) بدمشق كتابه الصادر حديثاً تحت عنوان (تيارات الحداثة في التشكيل السوري).

■ شهدت دار الأسد للثقافة والفنون بدمشق مساء 2010/1/10 معرضاً فنياً لدعم الأطفال ذوي اضطراب التوحد حمل عنوان (معاً يشرق الربيع) ضم أعمالاً في التصوير والنحت.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2010/1/10 معرضاً للفنانة هالة محمد خير زرزور حمل عنوان (تحية إلى الشام).

■ شهدت صالة (نينار) للفنون بدمشق مساء 2010/1/10 معرضاً للفنان رولان شماس.

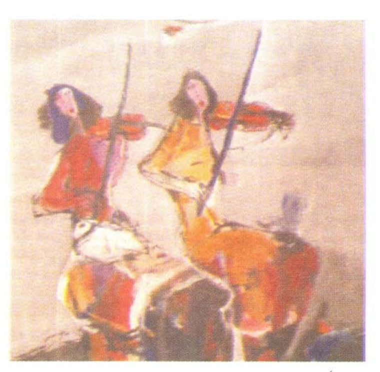
■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بكفرسوسة بدمشق مساء 2010/1/10 معرضاً للفنان ميسر صابوني.

■ شهدت صالة (إيبلا) للفنون بدمشق مساء 2010/1/13 معرض الذاكرة والوفاء 2010 ضم أعمالاً للفنانين الراحلين: يرهان كركوتلي، خير الدين الأيوبي، زهير الصبان، زهير التل، عبد الوهاب أبو السعود، عبد العزيز نشواتي، عدنان الرفاعي، فاتح المدرس، محمود حماد، ميشيل كرشه.

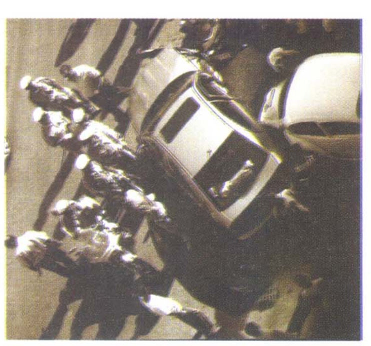
■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالسويداء مساء 2010/1/12 معرضاً جماعياً حمل عنوان (ألوان من سورية).



كلستان حمو.



سهيل بدور.



بشار العظمة.



أدونيس.



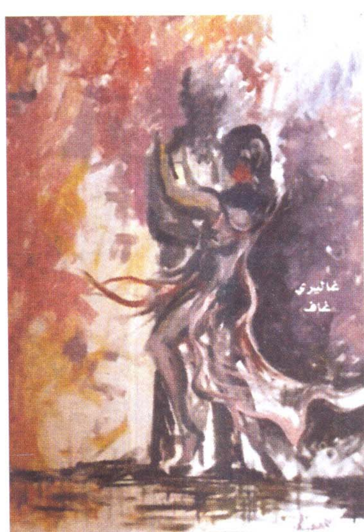
أكسم طلاع.

▪ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/1/19 معرضاً لذوي الاحتياجات الخاصة.

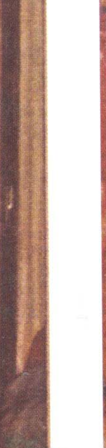
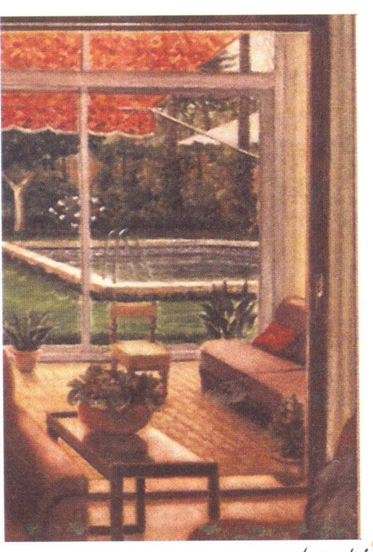
▪ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2010/1/24 معرضاً للفنانة هلا صبحي العمري حمل عنوان (رمز الفينيقيين والفراعنة).

▪ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2010/1/24 معرضاً للفنان محمد ظاظا.

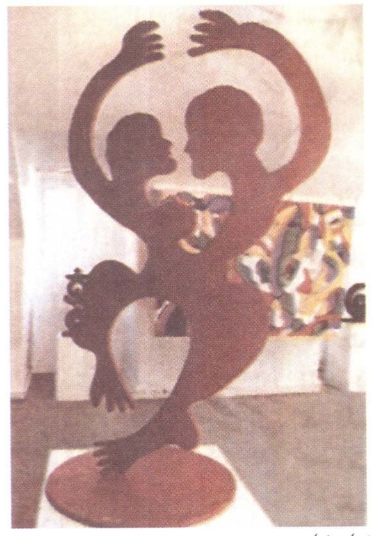
▪ شهدت صالة (أيام) للفنون الجميلة بدمشق خلال كانون الثاني 2010 معرضاً للفنان التشكيلي السوري الراحل مصطفى فتحي ضم مجموعة من أعماله العائدة لأكثر من مرحلة في تجربته الفنيّة.



ريم الزعبي.

ليلى عواد.



زياد شاهين.

التشكيل العربي...

■ شهدت صالة قباب للفنون بمدينة أبوظبي مطلع تشرين الثاني 2009 معرضاً للفنان التشكيلي العراقي وائل المرعب حمل عنوان (تقاسيم وتريّة).

- جريدة الاتحاد الظبيانيّة 2009/11/3

■ شهدت صالة (الغاف) للفنون التشكيليّة في مدينة أبوظبي معرضاً للفنان الإماراتي جلال لقمان حمل عنوان (خلف ألف قناع).

جريدة الاتحاد الظبيانيّة 2009/11/11

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي بكلباء بدولة الإمارات العربيّة المتحدة خلال شهر تشرين الثاني 2009 معرضاً جماعياً حمل عنوان (اتجاهات فنيّة في المنطقة الشرقية).

الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/11/12

■ شهدت صالة (هنر) للفنون في مدينة دبي مساء 2009/11/11 معرضاً للفنانة الإماراتيّة منى الخاجة حمل عنوان (اللؤلؤة).

- الاتحاد الظبيانيّة 2009/11/13

■ شهدت صالة (بيت الرؤى) للفنون التشكيليّة ببلدة جرمانا مساء 2009/11/11 معرضاً للفنان العراقي سيف الكيلاني حمل عنوان (الطبيعة والإنسان).

■ شهدت صالة العرض في مؤسسة العويس بدولة الإمارات العربيّة المتحدة مساء 2009/11/18 معرضاً استعادياً للفنان التشكيلي العراقي الرائد نوري الراوي.

- مسارات البيان الإماراتيّة 2009/11/8

■ شهدت صالة (الخط الثالث) في دبي مساء 2009/11/12 معرضاً للفنان اللبناني فؤاد الخوري حمل عنوان (ماذا حدث لأحلامي).



القدس في الفنون التشكيلية.

ـ زهرة الخليج الظبيانيّة 2009/11/7

■ شهدت جامعة السلطان قابوس في العاصمة العُمانيّة (مسقط) مساء 2009/11/15 معرضاً للخط العربي.

■ شهدت كلية التقنية العليا في الشارقة مساء 2009/11/16 معرضاً لفن التلصيق (الكولاج) حمل عنوان (أبيض وأسود).

■ شهد مسرح دبي الاجتماعي مساء 2009/11/17 معرضاً مشتركاً للفنان الإماراتي خالد مزينة والإيرلندي ديكلاند روني.

جريدة الخليج الإماراتيّة 2009/11/16

■ شهدت مدينة غزة منتصف تشرين الثاني 2009 معرضاً جماعياً بعنوان (مدى) شارك فيه الفنانون: غانم الدن، عبد الله الرزي، محمد الحاج، أسماء قويدر، عواطف أبوعمرة، أسماء الحفني، ليلى الحسن .. وإيناس جابر.

.

الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/11/17

■ شهدت صالة المعارض في فندق (ميلينيوم) بمدينة أبو ظبي مساء 2009/11/17 معرضاً للفنان اللبناني فؤاد طنب حمل عنوان (فن من القلب).

ـ جريدة الاتحاد الظبيانيّة 2009/11/19

■ شهدت صالة السعديات في أبوظبي مساء 2009/11/22 معرضاً حمل عنوان (الاغتراب) شارك فيه 16 فناناً معاصراً من الوطن العربي.

ـ زهرة الخليج الظبيانيّة 2009/11/21

■ شهدت صالة رضا سعيد بجامعة دمشق مساء 2009/11/26 معرضاً حمل عنوان (ما وراء الحدود).

■ شهدت صالة عرض (كورت يارد) في دبي خلال تشرين الثاني 2009 معرضاً لثمانية فنانين تشكيليين معروفين من

سورية وتونس ومصر والإمارات العربية المتحدة وفلسطين والمغرب والعراق.
زهرة الخليج الظبيانيّة 2009/11/28

■ شهدت صالة المعارض في فندق (وان تووان) بمدينة أبوظبي مساء 2009/12/1 معرضاً للفنان التشكيلي المصري مهاب لبيب حمل عنوان (إشراقات).
جريدة الاتحاد الظبيانيّة 2009/11/24

■ شهدت صالة (البستيكه) في الشارقة مطلع كانون أول 2009 معرضاً للفنان الجزائري المقيم في أوروبا يزيد عولاب. مسارات البيان 2009/12/6

■ شهدت صالة الرواق العربي بدمشق مساء 2009/12/5 معرضاً حمل عنوان (ألوان تدمريّة) تحية حب إلى القدس عاصمة للثقافة العربيّة.

■ شهدت صالة (الغاف) للفنون بمدينة أبوظبي مساء 2009/12/6 معرضاً للفنانة سلامة المنصوري حمل عنوان (دقائق عشوائيّة).
جريدة الاتحاد الظبيانيّة 2009/12/8

■ شهدت صالة (فن سبايس) في دبي مساء 2009/12/9 معرضاً للفنان والكاتب الفلسطيني كمال بلاطة حمل عنوان (تحية إلى الحسن بن الهيثم).
جريدة الاتحاد الظبيانيّة 2009/12/11

■ شهدت مدينة الإسكندرية في مصر مساء 2009/12/17 بينالي الإسكندرية للفنون الذي شارك فيه 34 فناناً من 17 دولة.
- الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/12/10

■ شهدت العاصمة الأردنيّة عمّان ما بين 12 و2009/12/14 مؤتمر (القدس في الفنون التشكيليّة) الذي نظمته رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين بالتعاون مع أمانة عمان، وقد شارك في المؤتمر الدكتور محمود شاهين عميد كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق ببحث حول القدس في الفنون التشكيليّة - (التصوير).

■ شهدت ندوة الثقافة والعلوم بمدينة دبي منتصف كانون الأول 2009 معرضاً للفنانة الإماراتيّة المقيمة في إيطاليا فاطمة لوتاه حمل عنوان (غزل).
جريدة الاتحاد الظبيانيّة 2009/12/13

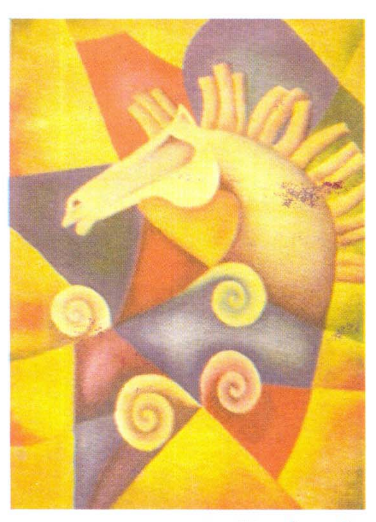
■ شهدت صالة (سبن) في مدينة دبي مساء 2009/12/14 معرضاً للفنان اللبناني جورج باسيل حمل عنوان (كلمات).
جريدة الخليج الإماراتيّة 2009/12/16

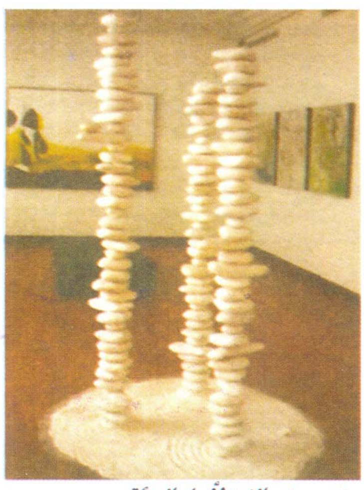
■ شهدت صالة (فور سايت) بالعاصمة الأردنيّة عمّان مطلع كانون الأول 2009 معرضاً حمل عنوان (أعياد ملونة) شارك فيه فنانون من الأردن وسورية ومصر والسعوديّة وفلسطين والإمارات العربيّة المتحدة والعراق والكويت.
الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/12/17

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي في خورفكان بالإمارات العربيّة المتحدة منتصف كانون الأول 2009 معرضاً للفنان الإماراتي أحمد ابراهيم حمل عنوان (كازان تورز).
زهرة الخليج الظبيانيّة 2009/12/19

■ شهدت صالة دار الفنون في الدار البيضاء منتصف كانون الأول 2009 معرضاً جماعياً حمل عنوان (الفن من أجل البيئة) شارك فيه ما يربو على عشرين فناناً وفنانة بنحو خمسين عملاً موزعاً على الرسم والتصوير والنحت


سيف الكيلاني.


من معرض مدى.

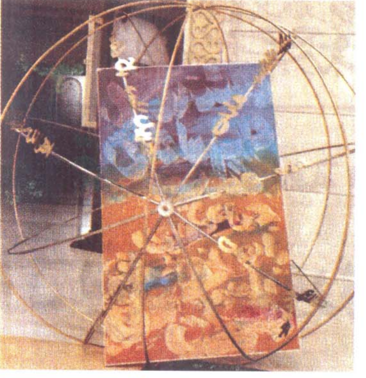

من معرض الفن لأجل البيئة.



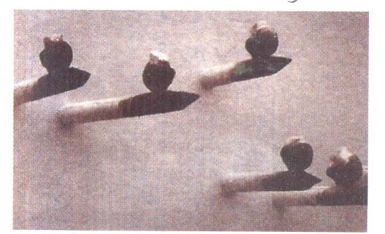
من معرض تأملات فلسطينيّة.



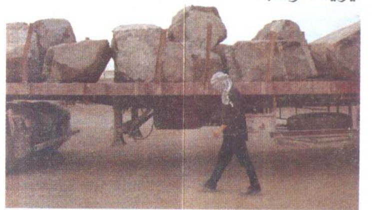
حسين ماضي.



فاطمة لوتاه.



يزيد عولاب.



من معرض ما وراء الحدود.

والصورة الضوئيّة.

الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/12/24

■ شهدت صالة العرض بكلية التقنية العليا بالشارقة خلال كانون أول 2009 معرضاً حمل عنوان (تأملات فلسطينيّة) شارك فيه ناجي العلي، تمام الأكحل، اسماعيل شموط.

جريدة الاتحاد الظبيانيّة 2009/12/25

■ شهدت صالة المعارض في مسرح دبي الاجتماعي مطلع كانون الثاني 2010 معرضاً حمل عنوان (دبيكت) شارك فيه 13 فناناً من المقيمين بدولة الإمارات العربيّة المتحدة.

■ شارك عشرة نحاتين من سبع دول في الدورة الخامسة عشرة لملتقى أسوان الدولي لفن النحت بجنوب مصر الذي أقلع مطلع كانون الثاني 2010 ويستمر حتى 20 شباط.

- الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/1/7

■ شهدت مدينة رام الله بفلسطين مساء 2010/1/5 معرضاً حمل عنوان (مجانين الحرب) للفنان التشكيلي الفلسطيني باسل المقوسي.

- جريدة البعث السوريّة 2010/1/7

■ إحياءً للذكرى الأولى للحرب الهمجيّة التي شنتها قوات الاحتلال الاسرائيلي على غزة منذ عام، حمل الفنانون الفلسطينيون ريشهم وألوانهم ونفذوا على الجدران رسوم تُعبّر عن مآسي شعب عانى الدمار والتشريد والموت والحرمان.

زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/1/9

■ شهدت منطقة الفنون في الشارقة مطلع كانون الثاني 2010 المعرض السنوي الثامن والعشرين للخط العربي.

- زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/1/9

■ شهدت القاهرة مساء 2010/1/10 المعرض السنوي للفنان التشكيلي فاروق حسني وزير الثقافة المصري.

■ شهدت صالة آرت سبيس في دبي مساء 2010/1/13 معرضاً للفنان اللبناني حسين ماضي.

■ شهدت صالة (جانين ربيز) في بيروت خلال كانون الثاني 2010 معرضاً للفنانة ريم الجندي حمل عنوان (رجال).

■ شهدت صالة (رفا) للفنون بدمشق أواخر كانون الثاني ومطالع شباط 2010 معرضاً للفنانين الفلسطينيين سليمان منصور وتيسير بركات.

■ شهدت صالة (دارة الفنون) في العاصمة الأردنيّة عمّان خلال أشهر كانون الثاني وشباط وآذار ونيسان 2010 معرضاً للفنانين: أحلام شبلي (من فلسطين) ودعاء علي (من مصر) ورائد ابراهيم (من الأردن).

جريدة الأخبار اللبنانيّة 2010/1/21



جورج باسيل.

التشكيل العالمي...

■ تم الكشف عن أضخم نسخة للوحة (الموناليزا) الشهيرة، وذلك في مدينة (ريكسهام) الواقعة في منطقة ويلز البريطانيّة. يبلغ قطر اللوحة العملاقة 17.5 متر وهي نسخة عن لوحة ليوناردو دافنشي الموجودة في متحف (اللوفر) بباريس، شارك في رسم اللوحة العملاقة 245 شخصاً من سكان المدينة استخدموا خلالها 86 لتراً من الطلاء الملون واحتاجوا إلى 987 ساعة عمل لإنجازها.

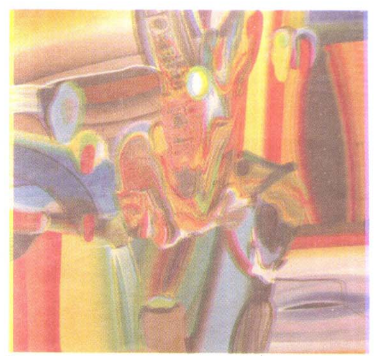
. زهرة الخليج الظبيانيّة 2009/11/7

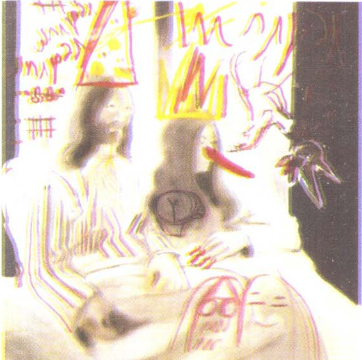
■ بيعت لوحة للفنان الأمريكي آندي وارهول بأكثر من ستة ملايين دولار في مزاد علني في نيويورك بعدما بقيت 42 عاماً مخبأة في خزانة، بينما بيع عمل آخر للفنان نفسه بـ 43.7 مليون دولار، والسعران اللذان حققتهما اللوحتان تجاوزتا التقديرات التي سبقت المزاد، لكن مع ذلك، لم تحطم الرقم القياسي لسعر بيع لوحة للفنان وارهول وهو 71.7 مليون دولار.

الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/11/19

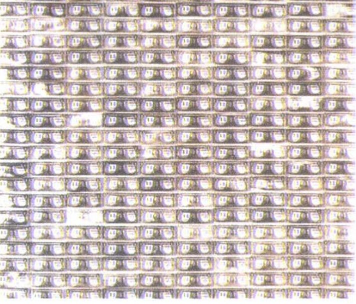
■ شهدت صالة B21 بدبي مطلع تشرين الثاني 2009 معرضاً للفنانة الإيرانيّة ليلى بازوكي وذلك ضمن تظاهرة (صورة لدقيقتين).

■ وفي صالة (كاربون) بدبي، افتتح معرض (ذكريات المستقبل) للفنان البرتغالي جيل هيتور كوارتيزاو.


من معرض رؤى من الهند.


روكني حائرزاده.


إدغار ديغا.


آندي وارهول.

أبوظبي، أقيم معرض حمل عنوان (رؤى من الهند) شارك فيه 81 فناناً من أشهر وأبرز الفنانين الهنود يمثلون مختلف التيارات الفنيّة التي تؤرخ للفن الهندي منذ عام 1947 حتى الآن.

-الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/11/19

▪ قال خبير فني إيطالي أن الرسام العالمي ليوناردو دافنشي رسم الموناليزا وهي عارية. وذكرت الأنباء أن الخبير الفني الإيطالي (رنزومانيتي) ذكر في كتاب أصدره أخيراً بعنوان (قناع الموناليزا) بأنه كانت هناك أدلة قوية على هذا العمل الفني الذي ظل مخفياً عن الآخرين فترة طويلة خشية تقليده. وأضاف أن ليوناردو شأنه شأن فناني عصر النهضة، استوحى أعماله من الفلسفة الأفلاطونيّة الجديدة والتي اتخذت أشكالاً سماوية وبذيئة للشخص نفسه. وأكد أن اللوحة العارية فُقدت، وأن هناك ما لا يقل عن عشرة أعمال مستنسخة أو مماثلة لها رسمها طلاب دافنشي، وهذا ما يساعد على إعادة تركيب اللوحة الأصليّة.

- جريدة البعث السوريّة 2009/11/19

▪ شهدت صالة B21 بدبي مساء 2009/11/15 معرضاً للفنان الإيراني روكني حائرزاده بعنوان (آه فيكتوري).

▪ ومساء 2009/11/17 انطلق معرض (غونغهايم) في صالة (وان) في قصر الإمارات بمدينة أبوظبي الذي ضم خمسين لوحة فنيّة مميزة من المجموعة الدائمة لهذا المتحف الموجود في نيويورك تعود لأهم الرسامين في القرن العشرين.

▪ ومساء 2009/11/19 انطلق معرض فن أبوظبي السنوي بدورته الأولى في قصر الإمارات وضم مجموعة كبيرة من أرقى أعمال الفن الحديث والمعاصر.

- زهرة الخليج الظبيانيّة 2009/11/14

▪ شهدت صالة (كاربون 12) في دبي مساء 2009/11/30 معرضاً للفنان النرويجي تورما غونس.

- زهرة الخليج الظبيانيّة 2009/11/26

▪ شهدت صالة المعارض في دار الأسد للثقافة والفنون بدمشق مساء 2009/12/7 معرضاً للفنان التشكيلي التركي يالتشن غوكتشاباغ.

▪ شهدت صالة المعارض في معهد غوته بدبي مساء 2009/12/6 معرضاً للفنانين (مارلين جارفيش، وكونستانتين شفايير) حمل عنوان (انعكاسات دبي).

▪ ومساء 2009/12/8 شهدت صالة عرض الربع الخالي بدبي معرضاً للفنان الفرنسي سيدريك ديلسو حمل عنوان (العدسات الداكنة/اجتياح دبي).

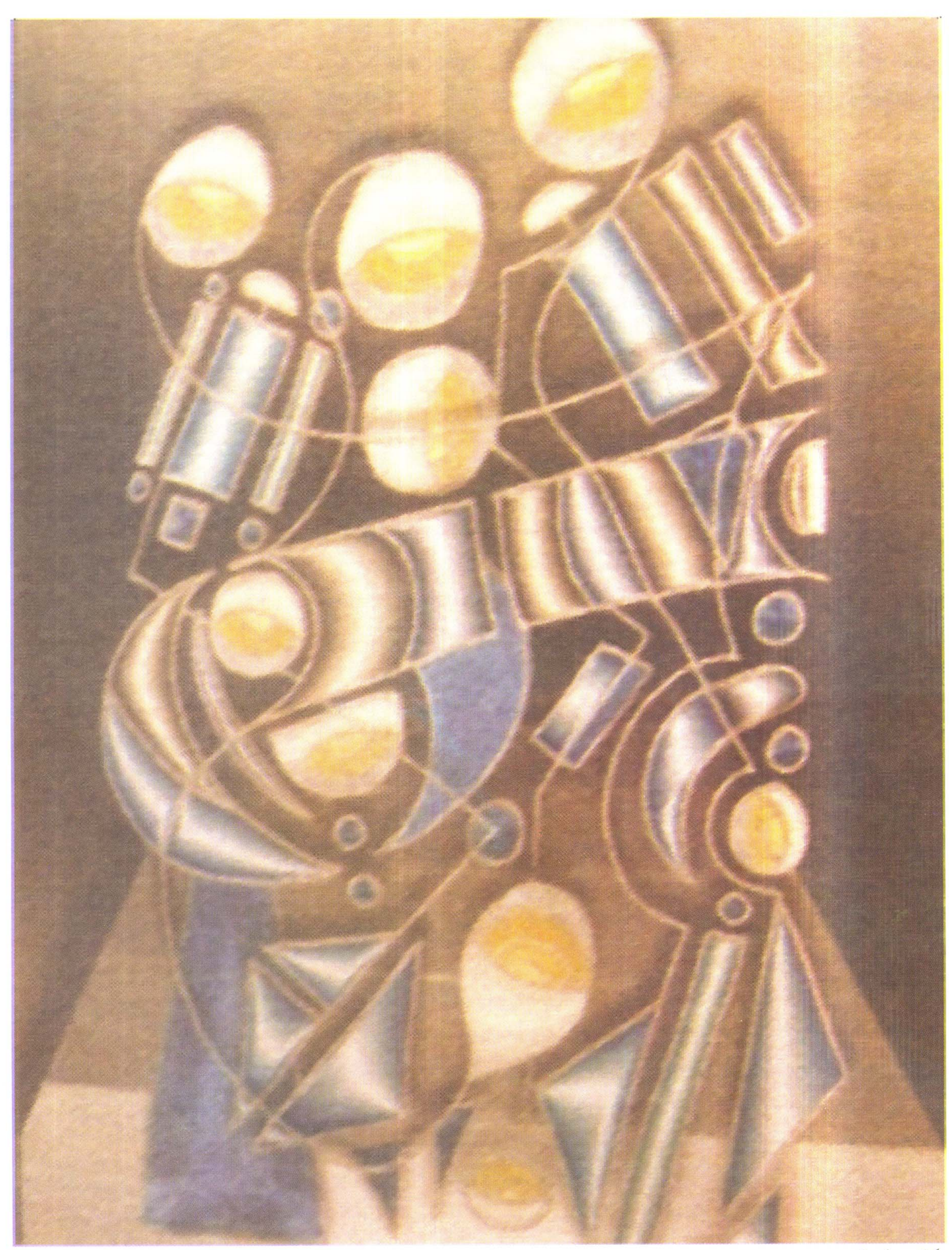
- زهرة الخليج الظبيانيّة 2009/12/5

▪ شهدت صالة عرض الفنون الجميلة في دبي مساء 2009/12/7 معرضاً جماعياً حمل عنوان (نظرة على الفن التركي المعاصر) شارك فيه مجموعة من التشكيليين الأتراك المعاصرين.

- جريدة الاتحاد الظبيانيّة 2009/12/9

▪ شهدت دمشق منتصف كانون أول 2009 أسبوعاً ثقافياً إيرانياً فلسطينياً بمناسبة احتفالية القدس عاصمة للثقافة العربيّة.

- تشرين السورية 2009/12/10



مارك سيليرز.

■ بدأ العمل لبناء فرع لمتحف اللوفر يفتتح العام 2012 شمال فرنسا في وسط منطقة المناجم القديمة، على أن تُعرض فيه أعمال يملكها المتحف الفرنسي العريق.

الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/12/10

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2009/12/12 معرضاً للفنان كريستوف بارون.

■ شهدت صالة (آرت لاونج) بدبي مطلع كانون أول 2009 معرضاً للفنان الهنديّة مازارين ميمون حمل عنوان (مزاجات).

جريدة الاتحاد الظبيانيّة 2009/12/10

■ شهدت مدينة الشارقة مساء 2009/12/10 معرضاً للفنان الإيطالي سيلفيو فيغلاتورو اشتمل على 12 منحوتة زجاجيّة.

■ شهدت صالة (العرجون) للفنون مساء 2009/12/16 معرضاً للفنان الأمريكي مارك سيليرز حمل عنوان (تعابير .. كنوز تجريديّة).

ـالاتحاد الثقافي الظبياني 2009/12/24

■ شهدت صالة (أوبرا) في مدينة دبي خلال منتصف شهر كانون الأول 2009 معرضاً مشتركاً للفنانين اليونانيين (أليكوس فاسيانوس) و(تيمور دفاتز).

ـ زهرة الخليج الظبيانية 2009/12/19

■ شهدت صالة (غرين آرت) بدبي مطلع كانون الثاني 2010 معرضاً للفنان التركي نظيف توبكوغلو.

■ وفي صالة (ميم) في دبي، أقيم مطلع كانون الثاني 2010 معرض للنحات الإيراني برويز تنافولي.

ـ زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/1/2

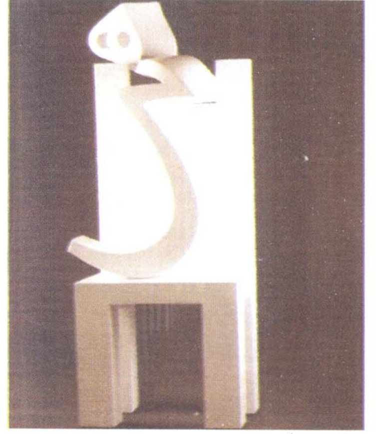
■ اختفت لوحة (لي كوريست) للرسام إدغار ديغا التي أعيرت إلى متحف كانتيني في مرسيليا في عملية سرقة لم يكتشفها الموظفون إلا عندما فتح المتحف أبوابه آخر العام الماضي.

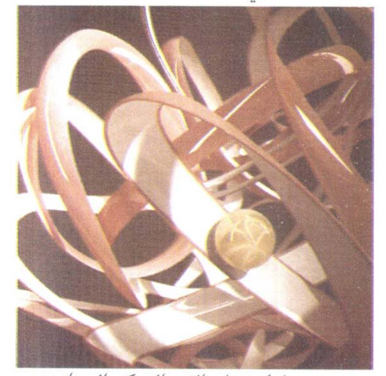
واللوحة التي يطلق عليها اسم (لي فيغوران) منفذة بألوان الباستيل حجمها 32×27 سنتيمتراً رسمت في العام 1877 ويقدر سعرها بـ 800 ألف يورو على ما أفادت جمعية المتاحف الوطنية. واللوحة معارة من متحف أورساي في باريس وكانت ضمن حوالى عشرين عملاً فنياً لديغا (1834-1917) معروضة في متحف مرسيليا في إطار معرض افتتح في السادس من تشرين الأول 2009 واختتم في الثالث من كانون الثاني 2010. وأفادت مصادر في شرطة مرسيليا وأحد موظفي المتحف أن قيمة اللوحة تصل إلى 30 مليون يورو.

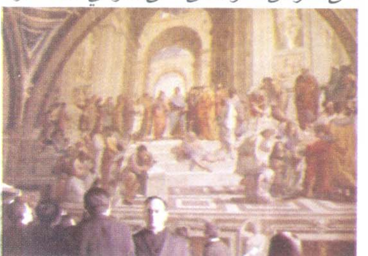
ـ جريدة تشرين السورية 2010/1/2

■ توصل باحثون في الولايات المتحدة إلى طريقة بسيطة للتمييز بين الأعمال الفنية الأصلية والمزيفة. وتعتمد الطريقة التي أطلق عليها اسم التشفير الضئيل على بناء مكتبة افتراضية للأعمال الفنية ثم تفكيك البيانات إلى أبسط عناصر افتراضية قدر الإمكان، ويمكن بعد ذلك إعادة تركيب الأعمال التي تم التحقق منها باستخدام نسب متعددة من هذه العناصر الافتراضية وهذا غير ممكن تطبيقه في الأعمال الفنية المزيفة.


أليكوس فاسيانوس.


برويز تنافولي.


من معرض نظرة على الفن التركي المعاصر.


لوحة رافييل.

ـ جريدة البعث السوريّة 2010/1/6

■ سرقت حوالي ثلاثين لوحة عائدة لكبار الرسامين من أمثال بيكاسو وروسو توازي قيمتها مليون يورو تقريباً من أحد المنازل في فرنسا على ما أكدت مصادر مختلفة. وفي المقابل عُثر على لوحة لموديلياني كان قد أبلغ عن اختفائها في المنزل نفسه في لا كاديير دازور في مقاطعة الفار على ما أفادت النيابة العامة في تولون.

الاتحاد الثقافي الظبياني 2010/1/7

■ عرضت مطلع كانون الثاني 2010 مجموعة متنوعة من الأعمال الفنية للرسام الفرنسي الشهير مارك شاغال وذلك في إطار معرض (الحب والحياة) الذي شهده متحف (بيرا) بأنقرة. ويضم المعرض نحو 160 عملاً من أعمال شاغال الذي يعد أحد أهم فناني القرن العشرين، وهو رسام روسي الأصل.

ـ جريدة تشرين السوريّة 2010/1/9

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2010/1/13 معرضاً للفنان الفرنسي كلود فيالا.

ـ جريدة تشرين السوريّة 2010/1/11

■ شهدت صالة B21في دبي مساء 2010/1/21 معرضاً للفنانة التشكيليّة الإيرانيّة نرجس هاشمي حمل عنوان Wrap Me Up In You.

ـ زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/1/9

■ شهدت صالة (شوكايس) في دبي منتصف كانون الثاني 2010 معرضاً للفنانة الباكستانيّة (حميرا عبيد) حمل عنوان (لوالبي).

■ وفي صالة (كاربون 12) في دبي افتتح مساء 2010/1/18 معرضاً للفنان الإيراني (فرزان سادجادي).

ـ زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/1/16

■ أعلن طبيب إيطالي أن سر ابتسامة (الموناليزا) التي بقيت لقرون تحيّر مؤرخي الفن التشكيلي، يعود إلى معاناة صاحبة الصورة ارتفاعاً مقلقاً في نسبة الكوليسترول في الدم أو ورم حميد في عينها اليمنى. كما قام هذا الطبيب ويدعى (فيتو فرانكو) وهو أستاذ علم التشريح في جامعة (باليرمو) الإيطاليّة، بدراسة تشريحيّة للوحة الفنان (بوتيتشللي) التي تحمل اسم (وجه الفتى) حيث أشار إلى أن أصابع الفتى تدل على معاناته اضطراباً وراثياً يصيب الأنسجة الضامة. كما بينت نتائج بحثه على لوحة الفنان (رافييل) التي تحمل عنوان (مدرسة أثينا) والتي يظهر فيها (مايكل أنجلو) أن ركبتي الأخير تبدوان منتفختين، ما يدل على زيادة نسبة حمض اليوريك، وأنه ربما كان يعاني وجود حصوة في الكلية.

ـ زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/1/16

■ شهدت صالة العرض في المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق مساء 2010/1/11 معرضاً للفنان الألماني (بيتر ريد لينغر) حمل عنوان (نحن/ هم خلف الجدار).

■ شهدت أكاديميّة الفنون في (لندن) مساء 2010/1/23 معرضاً لمجموعة من الرسائل التي كتبها الرسام الهولندي الشهير (فنسنت فان كوخ) وهي رسائل يقول المراقبون أنها تساهم في فهم الفنان الراحل، إضافة إلى مجموعة من لوحاته. حمل المعرض عنوان (فان كوخ الحقيقي: الرسام ورسائله). هذا المعرض هو الأكبر لهذا الرسام في إنكلترا منذ أكثر من أربعة عقود، وتقدر قيمة اللوحات والرسوم التي يبلغ عددها 93 لوحة ورسمة بما لا يقل عن 4.8 مليار دولار.

ـ جريدة البعث السوريّة 2010/1/20

* * *

.. الأخيرة ..

حالة التحصين الذاتي، التي يمارسها الفنان التشكيلي السوري الشاب، على نفسه وعلى نتاجه الفني، تتعرض هذه الأيام، وبقوة، إلى جملة من التحديات والضغوط، التي تُمارس عليه وعلى فنه، بأكثر من شكل وصيغة، وعبر العديد من القنوات داخلياً وخارجياً، تهدف جميعها، إلى الزج به، في الحراك الثقافي العولمي، ومن ثم تدجينه ليصبح نسخة طبق الأصل، عما هو سائد، في الحيوات التشكيلية العالمية، أو ما يعمل العولميون على أن يسود ويتعمم، بأشكال مختلفة، من بينها القنوات الإعلاميّة التي لم يعد خافياً على أحد، مدى قوة سلطتها وفاعليتها، بعد تطور تقاناتها المذهل، والمراكز الثقافية الأجنبية، ومعاهد وكليات الفنون الأجنبية المتنامية الحضور والانتشار، في بلدان العالم الثالث، والتظاهرات الفنية وورش العمل الغربية الحاملة لأكثر من مسمى، التي لا تغيب إلا لتحضر، في حياتنا الثقافيّة العربيّة المعاصرة، وما يحمله فنانونا الشباب واليافعين وحتى المخضرمين، من زياراتهم المتكررة للدول الغربيّة، بهدف الدراسة، أو إقامة المعارض، أو المشاركة في فعالية ما، أو الإطلاع، على تيارات واتجاهات الفن(الطازجة) التي لا تزال تفرزها وبنشاط لافت، ماكينات العولمة الثقافيّة.

هذه العوامل مجتمعة، جعلت لكل فنان شاب في حيواتنا التشكيليّة العربيّة قريناً في الغرب، يقلده وينسج على منواله، لا سيما منهم الذين يشتغلون على الفنون المتطرفة في تجريديتها وغموضها وذاتيتها وفوضاها.

الاتجاهات المفصولة عن المفاهيم التقليديّة والأصيلة والمتراكمة، للفنون التشكيليّة، هي ما تحاول تمريره وتسويقه وتعميمه، الإرساليات والمراكز والمعاهد والتظاهرات والورش الفنيّة الغربيّة، في حياتنا الثقافية المعاصرة، لذلك تفتح صالات عرضها لها، وتصفق بحماس شديد للمشتغلين عليها، وتقوم بتسويقها وتشجيعها بأشكال مختلفة، وبالتالي، توجيه التجارب الشابة لولوجها بهدف إلغاء أي ملمح يشير إلى المكان الذي جاءت منه.

من أجل هذا تلاقي عملية عولمة الفن التشكيلي السوري الشاب، مقاومة وصدود وعزوف، من قبل غالبية الفنانين التشكيليين السوريين الشباب، وهو ما يعكسه بجلاء، واقع هذا الفن الذي لا زال مُحصناً ضد التيارات العابثة الضائعة والمضيعة، إذ لا تزال هذه الاتجاهات تعيش على الهامش، وتشكو من نفور غالبية التشكيليين الشباب والمتلقين منها. مع ذلك، فإن همة المعولمين عالية ومستمرة في المحاولة. بل وتزداد شراسة وقوةً، يوماً بعد يوم، وبالمقابل، يزداد الطرف الآخر ممانعة وصموداً، رغم الاختراقات العديدة التي تحدث هنا أو هناك، وهي ممانعة وصمود ذاتي وغير منظم. أي لا تساهم فيه المؤسسات والمنظمات المعنية بالثقافة، وإنما هي ردود فعل تلقائية، تصدر عن الفنان وعن المتلقي في آنٍ معاً، بعيداً عن أي نوع من التوجيه أو الإرشاد أو حتى الإيحاء.

■ أمين التحرير